عليّ جعفر العلاّق

من نص الأسطورة إلى أسطورة النصّ



فضاءات للنشر والتوزيع

مـن نـص الأسـطـورة

إلى أسطورة النص

ر.إ: ٢٠١٠/٦/٢٧٨٣

المؤلف: علي جعفر العلاق - العراق

ISBN ٩٧٨-٩٩٥٧-٣٠-٠٩٧-٥



دار فضاءات للنشر والتوزيع

عمان- شارع الملك حسين- مقابل سينما زهران

تلفاكس: ٤٦٥٠٨٨٥ (٦ - ٩٦٢+)

هاتف جوال: ٠٧٧٧/٩١١١٤٣١

ص.ب ٩٢٥٨٤٦ عمان ١١١٩٠ الأردن

Dar_fadaat@yahoo.com

http://www.darfadaa.com

تصميم الغلاف: نضال جمهور

الصف الضوئي والإخراج الداخلي: فضاءات للنشر والتوزيع

علي جعفر العلاق

من نص الأسطورة

إلى أسطورة النص



i

مدخل

التحديق في الشرر

نقد الشعر

يبدو أحياناً، وكأن التحديق في الشرر لا يختلف كثيراً عن التحديق في الظلمة؛ فالشرر، كالظلمة تماماً، لا يتيح المجال للنظر بعمقٍ وصفاءٍ كافيين. إنه باهر وملتهب ومربك. ونحن نتأمل مشهدنا النقدي الراهن، نرى ضجة تغطي سطح اللوحة كلها بالصخب حيناً وبالادعاءات الجميلة حيناً آخر. إنه مشهد يموج بالحركة والتنوع والوعود.

إن ما نراه الآن، اندفاعات نقدية ضاجة تتوزع، عدا بعض الاستثناءات المتميزة، على سطح المشهد وقماشته الخارجية دون أن تصل، بضجيج ألوانها الغامرة، إلى روح اللوحة وجوهرها الشجيّ. وربما سيظل هذا الصخب النقدي فترة طويلة مشتعلاً بالوعود تارة والانبهار بالمناهج الجديدة تارة أخرى.

ومع ذلك فإن ما يمكنني الإشارة إليه، بيقين كبير، أن بعض نقادنا العرب، في هذه الحقبة، أفادوا من هجرة المناهج الغربية فائدة كبرى. لقد كانت عوناً لهم لينتقلوا، في صلتهم بالنص الأدبي عموماً والنص الشعري بشكل خاص، انتقالة نوعية ؛ فلم يعد النقد مناداة للنص من وراء الحجرات والأسيجة، بل صار التحاماً به، مغامرة حرة للوصول إلى مجاهيله بكفاءة وإخلاص كبيرين.

أحاول، هنا، الوقوف عند هذا المشهد، لتفحص بعض تموجاته اللونية المتشابكة والتعرف على مكوناته، سعياً إلى ملامسة مظاهر التعثر فيه، بالدرجة الأساس، دون أن ننسى عناصر حيويته أيضاً. وبالنظر لسعة هذا المشهد النقدي ووعورته، وما يشتمل عليه من تشابكات منهجية وتقاطعات حادة في الرؤى والمفاهيم، فإن غاية هذا المدخل لا تتجاوز الوقوف عند بعض الظواهر في هذا الأفق النقدي المتشابك، والمتصل بنقد الشعر تحديداً.

دخان المناهج الجديدة

لا شك أن استقبالنا لهذه الهجرات المستمرة، من المناهج والتيارات النقدية الجديدة، قد أضاف الكثير إلى نقدنا العربي الحديث ؛ فقد تجاوز حوارنا النقدي مع النصوص انفعالات

الشاعر أو الكاتب أو مرجعياته الخارجية. وصرنا نصغي، بعمق أكبر، إلى نداءات النص وحركة عناصره.

هذه الهجرات المنهجية المتوالية كانت، كما أشرنا، ذات نفع كبير لنقدنا العربي الحديث. ولكن لا بد من القول أن استقبالنا لهذه المناهج كان يتسم، أحياناً، بالانفعال لا التفاعل. وذلك يعني، بطبيعة الحال، أن حركتنا النقدية ما تزال، في بعض جوانبها، مقيمة في دائرة الانبهار بالقادم الجديد. وهذا الانبهار صورة من صور الافتقار إلى الندية والتكافؤ مع الآخر الذي لم نشاركه في ابتداع هذه المناهج، ولم نسهم معه في بعثها أو بلورتها[1].

وقد كان لهذا الاحتفاء الانفعالي بهذه الإتجاهات الجديدة أثره الواضح على معظم ما يكتب من نقد. صحيح أن نقدنا الحديث قد أفاد، إلى حد كبير، من تفاعله المرهف، الحي، مع هذه الاتجاهات، لكن جزءاً لا يستهان به من الفاعلية النقدية العربية ما يزال يتبنى بعض تلك المناهج، رؤى وإجراءات، بإيمان لاهوتي ضيق، واندفاع آلي.

وهكذا تحولت العملية النقدية، لدى فئة من النقاد الجدد، إلى مقولات ووصفات منهجية منتزعة من أفق حضاري مغاير دون أن تُبذل جهود حقيقية للإفادة من قدرة هذه المناهج، أو اختبار

سلوكها العملي مع نصوصنا الشعرية، حتى صار نقدنا الجديد يبدو، أحياناً، وكأنه ترجيع للغرب النقدي والمعرفي[٢].

لقد نسي بعض نقادنا المحدثين أن ثراء المناهج الجديدة لا يكمن في حرفيتها، بل في تمثلنا لروحها؛ فهي ليست تعليمات تُحفظ، أو مصطلحات يتم ترديدها اعتباطاً، أو وصايا نتمتم بها خاشعين. إنها حوار حضاري مع النص، واشتباك حميم معه. هي أفق لا زنزانة، وهي إطار رحب وليست قماطاً.

ونتيجة لكل ذلك، صرنا نقرأ بعض الكتابات النقدية التي تعج بالرطانات، وكأن الناقد يندفع، مهووساً، إلى حفلة من حفلات السحرة محفوفاً بالرقى والتعاويذ، مفتوناً بالمُعمّى، والمستغلق من غبار الكلام. يدعّم، باستمرار، تمتماته عن النص بالعكاكيز والمتكآت ومأثور القول، من هذا الناقد أو ذاك، وكأنه يمارس على قرائه الطيبين نوعاً من البطش اللفظي، أو الإرهاب بالمصطلحات. حقاً، إنه السجال الوعر والأبدي بين نمطين من المعرفة: العمق والافتعال[٣]، الأول منهما يتطلب جهداً لمزيد من التبسّط، أما الثاني، فيتطلب مزيداً من الأقنعة.

شهدنا، في الحقبة الأخيرة، كثيراً من المناهج أو الاتجاهات النقدية الحديثة وهي تشق طريقها إلينا وسط جو احتفائي معدّ بعناية. وكان لكل منها فتنته التي لا تقاوم. وهكذا عشنا، فترة

من التشابك المنهجي لا تزال آثاره باقية حتى هذه اللحظة على خطابنا النقدي الذي:

> **وجد نفسه منذ البدء أمام نموذج قوي يغري بالاتباع، نظراً للصفة الكونية التي يبشر بها، ولكنه في الآن نفسه يتساءل عن خصوصيتنا الماثلة في إحساسه بالمغايرة. وهو ما خلق له وعياً شقياً يبحث عن حل مناسب.**[٤]

والمتأمل للمشهد النقدي الراهن لا يمكنه التوصل، بسهولة، إلى فرز واضح لخطوط هذا المشهد وألوانه: أعني ملامحه المنهجية؛ فليس هناك مناهج نقدية متكاملة، لقد وقف نقدنا العربي أمام ثلاثة حلول محيرة تتمثل في نقل النموذج الغربي، أو رفضه، أو اللجوء إلى التوفيق والمصالحة [٥].

ومع ذلك فإن هذا الغبار النقدي المريك لا يغمر الأفق حتى نهايته. إن لنا نقادنا المتميزين حقاً، لكن تميزهم لا يتأتى من التزامهم، التزاماً صارماً، بمنهج نقدي بذاته. بل من حركتهم المرنة داخل إطار نقدي رحب ينفتح على الكثير من الاتجاهات المجاورة التي تغنيه، وتضيف إليه، وتدفعه إلى النمو والفاعلية. وهذا الإطار النقدي الذي يتسم بالرحابة والحوار ليس سهلاً دائماً؛ فقد تحوّلَ، لدى الكثير من نقادنا المحدثين إلى أردية

نقدية مليئة بالثقوب، وتفتقر إلى التجانس الذي يضم عناصرها جميعاً ويدفع بها إلى النمو المترابط.

إن المنهج النقدي، أي منهج، هو إجابة على أسئلة غائرة في الضمير. وهو، بالتالي، تعبيرعن حيرة نقدية إزاء نص ما، أو محاولة للإحاطة بمكنوناته؛ فالنص الشعري، أو الأدبي، تجسيد لرؤيا فردية وجماعية في آن واحد، خاصة وعامة في الوقت ذاته. وهذه الرؤيا يصعب، احياناً، اختصارها، أو اختزالها، أو تفكيكها إلى عناصرها الأولية.

لا شك في أن المناهج النقدية جميعاً تمثل محاولات للوصول إلى أعماق النص، التي تظل، على الدوام، مغرية وشديدة الخفاء. إنها حقلٍ من الوعود، أو النوايا، أو المعاني المتلاطمة. ولذا يظل كل منهج عاجز بمفرده عن ملامسة خفايا النص، أو الإجابة على أسئلته كلها، كما أن الاستعانة بمناهج عديدة في وقت واحد لا تنجو، غالباً، من الوقوع في التنافر أو التلفيقية(٦). وعندها قد يبدو هذا الناقد وكأنه يسوق، بالعنف، قطيعاً من الوعول الهائجة إلى قفص من القش.

ومع ذلك وعلى الرغم منه، فإن الأخطار ليس لها نفس الكثافة دائماً. إن الخطر يكمن، كما يرى خلدون الشمعة، في النزعة الواحدية التي تنطلق من الاعتقاد بوجود منهج واحد شامل لرؤية العمل الأدبي وليس من الاعتقاد بوجود مناهج من أجل الرؤيا

الشاملة[٧]. ليس للعمل الأدبي منهج نقدي واحد لا يصلح إلا له؛ فالنص مصدر لنداءات عديدة، كما أن المناهج النقدية تختلف استجابتها لهذه النداءات. إن هناك أكثر من طريق واحد، كما يقول رود وي[٨]، يقود إلى الأعمال الإبداعية، مع أن نصوصاً معينة تستدعي إليها منهجاً ما أكثر من غيره.

المنهج النقدي وثناً

يندفع بعض نقادنا الجدد إلى الارتماء في أحضان هذه المناهج النقدية الحديثة بشغف عجيب؛ دون مساءلة هذه المناهج ودون مسحة، ولو شفيفة، من الارتياب المعرفي. بعبارة أخرى لا يخلو إقبال بعض نقاد الحداثة لدينا من طمأنينة واستسلام مليئين بالرضا والانبهار.

لا شك أن هذه المناهج، كما أشرت، ذات نفع عميق لنقدنا الحديث، ولعل أكثر مظاهر هذا النفع وضوحاً أنها انتقلت بمعظم الفاعلية النقدية العربية، إلى داخل النص الأدبي، بعد أن كان هذا النقد، في الغالب، لا يهتم إلا بما يقوله النص دون عناية كافية بكيفية القول ووسائله. أي أن محتوى القول، لا طريقته، هو ما كان يشغل الناقد العربي ويوجّه مسار جهده النقدي الأمر الذي يتضاد مع طبيعة النقد الجديد ووظيفته[٩].

وإذا كان النقد الحديث، كما يرى تيري إيكلتون، قد حوّل القصيدة إلى صنم[١٠] فإن بعض نقادنا الجدد قد تعاملوا مع المناهج النقدية في النظر إلى الشعر وكأنها عقائد صارمة، كما تحول أصحاب هذه المناهج، على أيديهم، إلى ما يشبه الرموز اللاهوتية التي ينظر إليها بافتتان وخضوع كاسحين.

بكلمات أخرى، إن معظم نقادنا الجدد يقفون في الغالب أمام هذه المناهج النقدية وقفة المنفعل، المأخوذ، والمنبهر، لا وقفة الدارس، المتفحص، المغربل: الذي ينتقي، ويستبعد، ويقبل ويرفض في ضوء حاجة النص العربي وخصائصه البنائية، واللغوية. إنهم، في أحيان كثيرة، لا يستخدمون هذه المناهج لإضاءة هذا النص والكشف عن مكنوناته انطلاقاً من خصوصيته، كمنجز إبداعي، ينتمي إلى مزاج لغويّ وحضاريّ وابداعيّ ذي سمات مميزة ؛ فهذا النص استجابة لضغوط فردية وجماعية، خاصة وعامة تختلف، في الكثير من جوانبها عن دوافع تلك المناهج ومبرراتها الفلسفية والنقدية وتختلف عن سياقاتها الحضارية أيضاً. لأن ظروف نشأتها ومكوناتها ومسار تطورها وتبلورها، كما يقول محمد برادة، متغايرة حتماً[١١].

أن النظر إلى النقد الغربي الجديد، باعتباره كلاً مكتملاً، أو مقدساً قد ألحق أذى كبيراً بمسار نقدنا الحديث. كما أن انفعالاً كهذا بالمناهج النقدية الجديدة ينم عن إحساس راسخ بتفوق الآخر،

وكمال مآثره. وهكذا يبدو هذا الآخر بالنسبة لبعض نقادنا الجدد، متعالياً، وخارقاً ونهائياً. وكأنهم يتلقون إنجازاته بإحساس هو مزيج من الرهبة والعجز، والوثوقية الفادحة. إنهم يعزلون هذا الآخر الغربي من كينونته التاريخية، حتى يبدو لنا، وهو في كماله الأبهى، نائياً، مستبداً، وحافلاً بالإثارة، ويصبح النموذج الغربي، بالنسبة لهم، خلاصاً نقديا في الغالب.

إن هؤلاء النقاد الجدد، في تلقّيهم للآخر، أعني الناقد الغربي هنا، لا يجسدون تفاعلاً خصباً مع ما يقرأون، بل يمثلون، غالباً، الانفعال السلبي المنبهر بما تنتجه الذات الأخرى، التي ينظرون إليها وكأنها الكمال المطلق، الذي لا يُساءَل، ولا يُحاوَر، ولا يطاله الشك. وبذلك فإن نقادنا الجدد جاهزون لتلقّي الآخر واستقبال إنجازاته معزولة عن تاريخيتها، وسياقها الحافل بالتحولات، والمراجعة، والتساؤلات الممضّة. إنهم يستقبلونه بقدرية لذيذة، وإقرار لا يوصف بالضعف والمحدودية: وكأنه المكتمل البعيد، أو الخرافة التي لا تُصدّ، أو الأسطورة التي يزداد انقيادنا لها كل يوم.

لقد نسي الكثير من نقادنا الجدد أن هذه المناهج منجز إنساني وتاريخي، وأنها وليدة حقبة تاريخية، أو بعبارة أخرى نتاج الآخر الذي دفعت إليه جملة من العوامل الذاتية والموضوعية. إنها تتويج لركام معرفي يمتد قروناً عديدة، ولم تكن انقطاعاً عن

ذلك الركام المعرفي، أو نتوءاً مفاجئاً في مساره. وهي، في النهاية استمرار[١٢]:

لتطورات فكرية وفلسفية تضرب جذورها في أغوار التراث الأوروبي ممتدة إلى هيغل على الأقل ومفاهيمه الجدلية، وإلى فرويد والتحليل النفسي.

إن البنيوية، مثلاً، التي يتم تلقّيها من قبل بعض نقادنا الجدد باستسلام وافتتان عجيبين لم تكن، كما يرى تيري إيكلتون، إلا فراراًمن التاريخ إلى اللغة[١٣] بعد أن أُقصيَ الإنسان عن قدرته على الفعل، وأثبتت الأحداث، أحداث ١٩٦٨ في فرنسا خصوصاً، أنه أعجز من أن يقف في مواجهة السلطة وآلتها الجهنمية. لم يبق إلا اللغة مجالاً للذات الإنسانية، لتتحرك فيه حرّة، سائبة، وعديمة الجدوى. وعادت الكتابة إلى نفسها بعملية نرجسية عميقة وها هي تحاول جاهدة أن تحرر نفسها من عدوى المعنى الاجتماعي أي أن تغدو بريئة، صافية، خالصة دون قدرة على التأثير في الواقع المحيط. إنها تقف أمام خيارين مريرين: الصمت أو الحياد، محاولة أن تشق طريقها باتجاه نقاء الصمت كما هو الحال مع الرمزيين أو البحث عن حيادية صارمة. وبذلك يختفي الإنسان بوصفه كائناً حسياً يتجه إليه البحث، لكي يصبح تجريداً مثالياً[١٤].

وهكذا نرى أن البنيوية وما بعدها كانت وليدة فلسفات تقصي الإنسان عن دوره وتتساءل عن جدواه، أو حقيقة وجوده، وتُحوله إلى كائن لغوي يجد كينونته الكبرى في الدالّ دون المدلول، في اللغة لا الفعل، في الفكر لا الواقع. إن مقولات مثل موت الإنسان عند فوكو، أو موت المؤلف عند بارت لا يمكن فهمها إلا بوصفها نتاجاً لتلك الفلسفات التي حاولت وتحاول تجريد الفن والأدب من العواطف الإنسانية والنظر إليهما باعتبارهما نشاطاً لغوياً محضاً.

من جهة أخرى، لم تكن هذه الاتجاهات أو المناهج النقدية وليدة طفرات مفاجئة، بل كانت تموّجاً مترابطاً في نهر طويل من تدافع الإنجازات وتناميها في حقلي العلوم الطبيعية والإنسانية. وكانت، كما رأينا، إصغاءً ذا دلالة لتحولات اجتماعية وسياسية وثقافية هادرة.

أما بالنسبة لنا فلم يكن تلقّينا لهذا التدفق من المناهج والاتجاهات الجديدة تجربة مريحة إلى النهاية: لقد كان، أولاً، أقرب ما يكون إلى الارتطام المريك بسيل مباغت وضروري في آن، لكنه لم يتح لنا الوقت لتأمله والاستعداد له.

ثانياً: وكان، إضافة إلى ذلك، مشوشاً ويفتقر إلى التنامي، أي أن هذه المناهج الجديدة لم تكن في سياق متصاعد، تحدده بيئتنا الروحية والثقافية وضغوط الحاجة إليه. فهي تتجاور أو

تتداخل أو تتضاد محكومة بسياقات خارجية فرضتها الترجمة، أو الصدفة، أو الانتقاء، أو الاجتهاد الفردي.

ثالثاً: والذي أعاق هذه المناهج، المتدافعة في اتجاهنا، عن تحقيق أهدافها على الوجه الأكمل أنها لم تكن من إنتاجنا نحن: لم نسهم في صياغتها، مفاهيم أو مصطلحات، ولم يكن انبثاقها من تربتنا الروحية والفكرية تماماً. ومع إيماننا العميق بشمولية الفكر الإنساني وتداخل ظواهره وترابطها، فإننا نؤمن بأن هذا الفكر بعيد عن الآلية، والتكرار، ويتأبّى على النسخ والتبسيط، إنه منظومة من المفاهيم التي تنبثق عن فلسفة وواقع مغايرين، وهو تجربة لا ذاكرة، ومكابدة لا مجرد قراءات.

وهكذا فإن معظم نقادنا الجدد، تقريباً، هم ذاكرة نشيطة أكثر منهم خبرة روحية شاقة. أي أن قراءة هذه المناهج النقدية الجديدة لا التعرف العميق عليها، والانفعال بها لا التفاعل معها، وتلقّيها لا الاشتباك معها في حوار حيّ، هو ما يميز تجربة هؤلاء النقاد في الغالب. وقد أسفر ذلك كله عن جملة من الظواهر ربما كان أبرزها وأشدها إيذاءً:

الولع بالتعريف بالمناهج دون

تشغيلها، وطرح النموذج الغربي وصفة

جاهزة غير قابلة لأي تعديل أو مساءلة[١٥].

وفي تعاملهم، مع هذه المناهج الجديدة، نسي بعض نقادنا الجدد أنها نتاج إنساني تاريخي، يتسم بالابتكار كما يتصف بالزيف، ويتصف بالنضج مثلما يعتريه النقصان أيضاً. لقد نظروا إليها وكأنها آخر التخوم ومنتهى الاجتهادات: مكتملة ونهائية.

كما تم النظر إلى أصحابها لا باعتبارهم ذواتاً بشرية قابلة للاحتمالات جميعاً، العظمة والتلاشي، الازدهار والتفكك، بل باعتبارهم حالة من الاكتمال الباهر الذي يقطع الأنفاس، ويرتقي بهم إلى مستوى الأسطورة.

إن أصحاب هذه النظريات ليسوا نهاية الشوط وليسوا بدايته أيضاً. ليسوا النقيض المطلق لما كان أو التصادم الكلي مع ما سيأتي، بل إن سيرتهم ذاتها تدل على ما في إنجازاتهم من ثغرات محيرة وفجوات ضرورية تظلّ مفتوحة على جهد الآخرين وإضافاتهم الممكنة. علاوة على ذلك، فإن الكثير منهم ليسوا نسيجاً متجانساً إلى النهاية، إن حياتهم الفكرية أو النقدية تموّج حيّ، وانتقالات مدهشة، وثغرات عصية على الفهم أحياناً.

إن اسماً مدوياً مثل رولان بارت، أوتودوروف أو كولدمان، أو تيري إيكلتون، أو غيرهم ليسوا هم في صور حياتهم كلها، إن

كلاً منهم حصيلة حية لمراحل مترابطة ومتجددة أيضاً. ومن الخطأ أن نتلقّى أياً منهم وكأنه كل متناغم ومنسجم حتى النهاية. لا بد أن نعرف مع أي رولان بارت نتعامل، وعن أي تودوروف نتحدث، وأي كولدمان أو إيكلتون هذا الذي نفيد منه. حقاً إنهم بشر متميزون، لكنهم قابلون للانكسار والنقص؛ فهم ليسوا آلهة، أو أساطير، أو كواكب نائية.

على نقادنا الجدد أن يدركوا أن تودوروف، مثلاً، ليس بنيوياً كله، إن هناك مناطق من الشك والهشاشة في يقينه النقدي لا بد من التعرف عليها. وفي هذه الحالة سيكون تلقّينا له أكثر مرونة وأشد غنى؛ فهو ليس كتلة واحدة من اليقين الصلد، والمتوهج دائماً. إن هذا الناقد نفسه، أخضع منهجه للمراجعة، وأعاد النظر في بعض مقولاته، التي سلمنا بها كمقولات عقائدية، ومنها تلك التي تنكر على الأدب أي صلة بالوجود أو الأيدلوجيات. ومنها أيضاً مفهومه للشعرية الذي تعرض هذا المفهوم لتغير جذري ناتج عن الفارق:

بين تودورف الستينات الذي كان
يحلم بتأسيس أجرومية عامة للأدب
وتودورف الثمانينات والتسعينات الذي

هجـر حلمـه القـديم وأذاب الأدبـي

الخالص في التاريخ والثقافة[١٦].

وفي كتابه نقد النقد يعيد تودوروف[١٧] النظر فيما ردده علينا الرومانتيكيون منذ قرنين من أن الأدب لغة تجد غايتها في ذاتها فيقول بوضوح دامغ:

حان الوقت لبلوغ البديهيات التي
من المفترض عدم نسيانها: للأدب علاقة
بالوجود الإنساني. أنه، تباً لأولئك الذين
يخشون الكلمات الكبيرة، موجّه نحو
الحقيقة والأخلاق.

وربما لا يختلف الأمر كثيراً مع ناقد ماركسي مثل تيري إيكلتون الذي أظهر مع جيمسن دهاءً فريداً ورغبة حميمة في تعديل مواقفهما السابقة[١٨]. لقد كان إيكلتون خصباً وشديد المرونة في منهجه النقدي الذي كان يزداد ثراءً وجاذبية على الدوام، بحكم انفتاحه على المناهج الأخرى. وكما يقول رامان سلدن فإن ما يجعل نقد إيكلتون حديثاً ومتميزاً هو:

استثماره لنظريات لاكان

الفرويدية والفلسفة التفكيكية

القوية عند جاك ديريدا[19].

إن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، بطبيعة الحال، فالناظر في أعمال هانز روبرت ياوس التي ترتكز على جماليات التلقّي يجد أنها، إلى حد واضح، محاولة للتوفيق بين الشكلانية الروسية التي تتجاهل التاريخ، والنظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص[20].

وإذا تأملنا مسيرة رولان بارت، هذا الناقد المثير للجدل دائماً، لوجدناه أكثر نقاد الحداثة إثارة، وأعمقهم نفوراً من الأطر الراسخة في التفكير. إن جزءاً مهماً مما في أعماله من حيوية وغنى يرجع إلى تلك العقلية المرنة، وتلك الروح الغنية بالرهافة والانفعال. إن عبقريته تتجلى، كما تقول فانسان جوف، على نحو دقيق في:

صياغة مختلف الآراء النقدية

المتعارضة حتى يومنا هذا على نحو

خجول، في نسق دينامي وقادر على

التطور باستمرار[21]

لقد استطاع رولان بارت أن يضم الشكلانية إلى البريشتية، والتحليل النفسي إلى البنيوية وأن يتوسل بالألسنية الصارمة دفاعاً

عن نظريته في الطاقة الإمتاعية للنص[٢٢]، لقد كان ينطلق من تعددية الدلالة في النص، هذه التعددية التي تسمح، كما يشير بارت نفسه:

بجمع هذه اللغات المتباينة للإمساك بالفعل الأدبي بالطريقة التي يستحقها: في غنى تعددية أوجهه[٢٣].

وبذلك، فإن النقد الحديث، محاولة للتمرد على الجمود، والتعثر وأحادية النظرة. إنه المعادل النقدي للنص، في التعدد والروغان وروح المغامرة. لذلك لا بد أن تتعدد روافد العملية النقدية، وأن تغتني بانفتاحها المرن على ما يجاورها من ممارسات أو مناهج أخرى. وهكذا فإن النقد الجديد بعبارة دوبروفسكي:

ليس أكثر من انفتاح التفكير الجديد على التيارات الفكرية الحديثة كالتحليل النفساني والماركسية والوجودية والبنيوية في ما حققته من إنجازات مشهودة وحتى في تناقضاتها [٢٤].

النقد وعزلة النص

لا يبدو نشاطنا النقدي متجانساً على الدوام؛ فبعض أجزائه تظهر، وكأنها أرجحة مؤلمة بين قطبين متضادين: الخارج والداخل، أعني ما يقع خارج النص من جة ، وما يتخفى داخله من جهة أخرى. ما يشير إليه من أحداث، وأفكار، وبشر، وأشياء ماثلة وراء قشرته الخارجية وما يجسده، عبر لغته وأبنيته وإيقاعاته، من عالم نصي له منطقه الخاص، ووظيفته الخاصة أيضاً.

في الحالة الأولى يُفلت النص، باعتبـاره تشكيلاً خاصا، من دائرة الاهتمام النقدي، ويُهرع الناقد إلى أدغال اللغة باحثاً عن أفكار الكاتب، وموضوعاته، وشواغله الفكرية أو الاجتماعية، أو السياسية

. إن الناقد، في هذه الحالة، غالباً ما ينسى، أن العمل الأدبي ليس ماءً، أو وثيقة، أو مرآةً تعكس ما يقع خارجها من حقائق الحياة وظواهرها بحيادية تامة؛ لأن هذه الحقائق لا يمكن أن تكون موضوعاً للشعر إلا بعد إعادة تشكيلها على نحو معين(٢٥) ومن أجل أن يُربط النص بروافده التي تغذيه، لا بد للناقد من البحث عن هذا النحو المعين. الذي تم بموجبه تشكيل النص.

والجهد الشعري، لا يفصح عن تألقه وملموسيته إلا عن طريق

المناورة والالتفاف على المعنى؛ فهو يبتعد عن محاكاة الخارج، أو التصوير المباشر له: ليعبر عنه بطريقة أخرى. وبذلك فإن الشعر ليس تعبيراً مباشراً عن الأفكار والأشياء. بل هو مراوغة للمعنى، وتجسيد ملتبس له، وهذه المراوغة وذلك التجسيد هما اللذان يدفعان بالقصيدة إلى توترها الدلالي الغائم، فيجعلانها تقول شيئاً وتعني شيئاً آخر[٢٦].

لا شك أن نقدنا الحديث، في عمومه، استطاع أن يوثق صلة حميمة بالنص، وأن يجد طريقه، في أحيان كثيرة، إلى داخل العمل الشعري أو الأدبي ليتفحص تفاصيله وعناصره، وليكشف، في النهاية، عن أحجار الضوء الكامنة هناك، وراء عتمته الشفيفة المتشابكة.

ومن فضائل هذا النقد، كما يتجلى في أعمال عدد من نقادنا المتميزين، أنه لا يتوقف فقط عند ملامسة هذه العافية الداخلية في النص، أو الكشف عن ذلك اللعب البارع الذي يمنحه ما فيه من مفاجآت أسلوبية ودلالية. إنه يتقصى، إضافة إلى ذلك كله، تلك الوشيجة الخفية بين هذا النص وتلك المسارب الروحية التي تلبست جسده: لغته، وأبنيته واستعاراته، وجعلت منه تجسيداً فريداً لتفجرات الروح من جهة وجدلها مع حقائق الحياة من جهة ثانية.

غير أنّ الدعوة إلى ترجيح النص على مراجعه الخارجية، والاحتفاء بتقنياته أكثر من الوقوف على محمولاته الأيديولوجية تعرضت

لسوء فهم كبير من قبل البعض من نقادنا الجدد. وكان من نتائجه الاندفاع إلى الطرف الأقصى من المبالغة.

لقد كنا نشكو من أن نقدنا يعاني من نزعة اجتماعية، أيديولوجية شديدة الوطأة، فوجدنا أنفسنا الآن شهوداً على حملة ضارية تستهدف إفراغ النص من نبضه، وأبعاده عن كل ما يشده إلى الحياة، ويجعل منه تجسيداً فنياً للحظة شديدة التوتر: يلتحم فيها الفردي والجماعي، والخاص والعام في علاقة عاصفة.

النقد والذات المبدعة

إن النص الأدبي، ليس شيئاً عائماً في الفراغ. ليس حجراً، أو هباءة، أو وهماً. بل هو نتاج ذات إنسانية تاريخية في لحظة توترها وشرودها العارم من جهة، وهو من جهة أخرى، نتاج هذه الذات في تفاعلها مع سلسلة من الضغوط والغوايات الخارجية. وبذلك، فإن الكتابة مغروسة في التاريخ وليس، في مقدورها الخلاص منه[٢٧].

لا يولد النص في عماء مطلق، بل هو نشاط بشري، تاريخي، نسبي، يتم تحققه في نقطة تماس فريدة من نوعها بين الذات المبدعة وبين شروطها الموضوعية، بين الداخل والخارج في ارتطامهما المدوي. وأخيراً بين المبدع، باعتباره كينونة شديدة الخصوصية، والكون في عموميته وشموله الكبيرين.

وهذا النص نسيج لا نهاية له من تقاطعات القوى الفاعلة، داخلية كانت أم خارجية: إنه الأهواء، التأمل، قوة الروح، الأسى. وهو حركة الحياة، الموت، تفجر المكان وقوة التاريخ، البشر واكتظاظ دواخلهم بالدفء أو الضغينة، باليأس، أو التهور. وهو أيضاً، جيشان اللغة، وازدهارها النامي، ومراوغة طاقاتها المحدودة بمكيدة الانحراف، وتأجج المخيلة.

لذلك كله، فأن النص ليس أحادي التكوين، بل هو محصلة لقوى عديدة، وتفاعلات جمة، وهو ملتقى لعدد من المكونات والعناصر المتشابكة: حاضرة وغائبة، ملموسة ومجردة، إنه كيان لغوي فريد، لكنه، وفي الوقت نفسه، كيان منقوع بدماء البشر، ومشدود إلى أحلامهم المكدرة أو مباهجهم المنقوصة. وهو، رغم فرديته، جزء من تاريخ روحي ووجداني، يضاف إليه وينبثق منه[٢٨].

وإذا كان النص يتمتع بهذه الطبيعة، الصاعدة من الداخل والمتجهة إليه، المنفتحة بسحرها على الخارج والمنغلقة دون برودته، فإن على النقد أن يخص بعنايته الكبرى ما يشتمل عليه النص من لطف باهر، أو تعقيد حيّ، من تصدعات الذات أو حماقاتها، لا أن يكتفي بالنظر إلى ذلك النص باعتباره ملفوظاً لسانياً فقط: بنيات، وصيغاً، أو تراكيب؛ فالنظر إليه على أنه مهارة شكلية محضة، أو استغراق باللعب في حد ذاته، يقطعه عن روافده الذاتية

والموضوعية، عن كهوف الذات وعن الأفق العام، ويجعل منه لعباً بخيوط اللغة. وهذا كله ينزل بالنص الشعري إلى مستوى الصنعة المحكمة، المنغلقة على نفسها، والمقطوعة عن صخب الينابيع. إن وسائل الشعر واجتهاداته الأدائية ينبغي أن لا تظلّ في معزل عن تجربة الشاعر وتشظيات ذاته. أي أن تجربته الفنية وتجربته الذاتية تظلان في اشتباك وتلاحم حميمين، لأن:

التجربة الفنية والتقنيات وكل
الوسائل الشكلية ما هي إلا معاول
إعانة للحفر والتنقيب دال الخبرة
الروحية المدوّمة لدى الشاعر، ولن
تقف مستقلة بقواها العضلية خارج
هذه الخبرة..(٢٩).

إضافة إلى ذلك، فإن الشعر عموماً ليس تقنيات، أو أساليب دائماً؛ فالهدف منه، كما يقول يوري لوتمان:

لا ينحصر - بالطبع - في
طرائقه، بل يمتد إلى معرفة الإنسان
بالعالم، وبالعلاقات بين
الناس، وبنفسه، وقدرته على بناء

شخصيته في غمار عملية المعرفة
والتواصل الاجتماعي، أي أن الهدف
من الشعر يتفق- في التحليل
الأخير- مع الهدف من الثقافة
العامة [٣٠].

وذلك يعني، أن للشعر مهمة شديدة العمق، في الحياة الروحية للناس وفي صلتهم بالعالم، فهو الذي يحمينا من الأتمتة والصدأ، هذين الوحشين المظلمين اللذين يهددان تصورنا للحب والكراهية والتمرد والتصالح والإيمان والجحود [٣١].

ولاشك أننا، جميعاً، لا نريد للقصيدة أن تتنازل عن شعريتها الكثيفة المتوقدة لصالح المحمول الوثائقي، لا نريد للجمالي أن ينحني لتمرّ فوقه عربات اللحظة الظرفية بضجيجها العالي الذي يخنق الروح، ويطفئ همس الجوارح وإيقاعها الحي. لا نريد للنص الشعري مصيراً كهذا. ولكننا، من جانب آخر، لا نريده أن يكون كتلة صماء، لا يتخللها هواء الحياة، أو حجراً محروقاً لا تجرحه ريح، ولا يوقظه حلم، أو ذكرى.

إن اشتغالنا على النص بشكل أساسي يختلف، تماماً، عن اشتغالنا على النص وحده. الأمر الأول حيوي إلى حد بعيد؛ لأنه

يضع النص في موضع يستحقه من العناية النقدية؛ يجعله هو، ولا شئ سواه، في المرتبة الأولى من التأمل النقدي وإجراءاته.

أما الأمر الثاني فيشكل حالة نقيضة للأمر الأول كلياً: إذ يعمد الناقد إلى الغرق، حتى الاختناق، في تفاصيل النص وشعيراته الدقيقة. يدخلنا في غابة من الجداول، والتشجيرات، والأرقام، والتفريعات. وقد لا يكتفي بذلك، بل يعود ليستولد من هذه الأشكال أشكالاً أخرى أكثر دقة وأشدّ التفافاً.

وهكذا نجد أنفسنا، نحن القراء، مدفوعين إلى لعبة بارعة، متشابكة، ومغلقة على ذاتها. لعبة قد يبدو الذكاء فيها واضحاً، لكنها تفتقر إلى ما يجعل النص حيّاً؛ لعبة تفصل بين اللغة وبين مائها النضّاح باليومي، والمحسوس. ويتحول فيها النص إلى كلام قد يكون مرصوفاً ببراعة فائقة، قد يكون خلواً من الأخطاء، لكنه خلو من الحياة أيضاً.

لا ينظر إلى النص، هنا، باعتباره تجسيداً للحياة، أو إفصاحاً عن حركتها المشحونة بالدلالة من خلال بنية النص وصلة عناصره ببعضها. بل يبدو النص كلاماً منتزعاً من الذاكرة: ينصاع للعرف لا للحياة، ويتمثل التقاليد لا فداحة التجربة.

إن الدعوة إلى الاهتمام بالنص لا تعني إهمال كل شئ يقع خارج العمل الشعري أو الأدبي؛ وإلا لأبطلنا الطابع الإنساني لذلك

العمل. إن ما تعنيه تلك الدعوة هو أننا لا نأتي إلى النص مدفوعين بضغوط الواقع ونداءاته، بل تعني عكس هذا الاتجاه تماماً: أن نندفع بقوّة النص إلى الحياة.

من السهل، كما أظن، قطع أواصر النص بحركة الإنسان. ومن السهل، أيضاً، تحويله إلى جثة يابسة تأكلها مشارط التشريح دون إن تنم عنها قطرة من الدم، أو ومضة من الحياة. لكن الصعوبة الحقة هي أن نتوقف، بعمقٍ وأسىً، أمام كدر الحياة أو شهوتها وهي تدب في هيكل النص، أو نسيج لغته. ولذلك لا بد للنقد أن ينظر إلى علاقته بالنص منْ خلال هذه الحقيقة، التي لا ترى وجوداً ممكناً لتأويل أو حكم نقدي خالص[٣٢].

إن عزلة النص، وهي ما يدعو إليه بعض نقادنا الجدد، تفتيت لحيويته، وإفساد لجدارته بالحياة. ولا شك أن عزلة كهذه تسقط الفارق الهائل بين الإبداع والعبث. وتحول النص الشعري إلى تمرينات لفظية، أو كلام يمضي مسرعاً صوب نهايته دون أن يخلف رجفة في الروح، أو بللاً في الذاكرة.

شعرية النقد

هل الناقد كاتب من الدرجة الأولى، أم إنه كائن طفيليّ لا يعيش إلا على ما يبدعه الآخرون؟[33] هل هو إنسان مسكون بالحلم وقوة الإنفعال، أم إنه محكوم بالمنطق، والمعرفة المنظمة؟

وبكلمات أخرى: إلى أي حد يعوّل الناقد على طاقة الخيال والإحساس العالي باللغة؟ وهل يشكل النص، دائماً، السبب الوحيد لوجود الناقد أو المبرر الأساسي لوظيفته؟ أهو مستهلك دائم لنصوص الآخرين أم إنه يحمل إليها أيضاً ما ينعش أجنّتها الكامنة، ويحرك ما تشتمل عليه لغتها وأبنيتها من رؤى ودلالات؟

في هذا الخضمّ المنهجي المتلاطم، لم يعد القول بأرجحية الأدب على النقد يحظى بقبول مطلق كما يبدو. فالنقد الأدبي، كما يرى ليتش[٣٤] يخلق أدباً على طريقته الخاصة. لقد فارق النقد، بفضل الاتجاهات التأويلية الحديثة، تبعيته للإبداع، تلك التبعية التي تجعل منه قولاً ثانياً يدور في فلك قولٍ أول هو القول الأدبي. حتى أن هارتمان يدين هذا الفصل بين الكتابة الإبداعية والكتابة النقدية[٣٥]. فالنقد لم يعد، في رأي الكثيرين من نقاد ما بعد البنيوية، نثراً عادياً، نفعياً، محروماً من بهاء اللغة، ورفيفها المحفوف بالمجاز والحلم والرغبة. إنه لغة جياشة بقوى الابتكار، والهدم، والتساؤل والإضافة. لذلك فإن الأسلوب البارد المصطنع، الخالي من التخيل والوهم لا بد أن يختفي وأن يختفي معه ذلك التمييز التقليدي بين وظيفة الأدب ووظيفة النقد[٣٦].

لست ميالاً إلى الإيمان بتلك المقولة التي ترى في النقد علماً، أو نشاطاً، له دقة العلم أو صرامته، فالنقد ليس علماً ولن يكون كذلك[٣٧]. إن العلمية، في ميدان النقد، لا تعني إلا تمرد الناقد

على أهوائه، وانحيازاته واندفاعات مزاجه النقدي، ولا تعني، أيضاً، إلا المدى الذي يظل فيه هذا الناقد مشدوداً إلى ضوء النص باحثاً عن حقيقته الأدبية، ومزاياه الأسلوبية والبنائية.

وأظن أن القول بعلمية النقد، بالمعنى الصارم، هو محاولة لا طائل من ورائها: كالسير على الماء أو الإمساك بالريح؛ فالنقد، رغم كل ما يقال ومع كل ما يقال، أدب قبل أي شئ آخر. بل هناك من يذهب إلى اعتباره إبداعاً من الدرجة الأولى وليس مجرد قول ثانٍ يستند إلى قول أول أكثر أدبية منه[٣٨].

إنه منتَج أدبي يتخذ من الأدب مادة له، ويجسد رؤياه بلغة أدبية تحفل بلطائف الأدب حيناً، وتعتمد المداورة واللعب الأخاذ حيناً آخر. وكثيرة هي الأعمال النقدية التي تقدم نفسها، عربياً وعالمياً، أمثلة لما يمكن للنقد أن يحققه من أدبية عالية.

ويقدم الواقع النقدي دليلاً لا يمكن دحضه على أن المنهج وحده لا يصنع نقداً حقيقياً؛ لأن النقد ليس منهجاً فقط. إنه، إضافة إلى ذلك رهافة في الذوق، وموهبة في التفاعل مع النصوص بحميمية وعمق. والأمثلة كثيرة جداً على أن أشد النقاد حيوية وتميزاً أكثرهم توفراً على الذوق المرهف، أي ذلك المزيج المعرفي المعقد الذي يجمع بين العقل والوجدان والموهبة الفطرية[٣٩].

ويبدو أن أكثر النقاد بؤساً أشدهم هياماً بالمناهج وافتتاناً بوصاياها ومصطلحاتها؛ فهذا الذوق أو تلك الموهبة هي التي تميز ناقداً عن آخر حتى ضمن المنهج الواحد، وهي التي تمنح صاحبها صوته الخاص الذي لا يشبه أحداً غيره ولا يذكر بناقد سواه. ولو كان النقد علمياً أو انضباطاً منهجياً مجرداً لكان التشابه والتكرار والتصادي واقعاً يحكم ممارسات النقاد جميعاً ويوجه وسائلهم الإجرائية كلها.

وفي هذا الصدد، فإن من يقرأ كتابات رولان بارت، جيرار جينيت، بول ديمان، جفري هارتمان أو كتابات رانسوم، بروكس، أليوت، وماكليش مثلاً لا يمكنه أن يتجاوز ما في هذه الكتابات من أدبية مدهشة تضفي عليها الكثير من العمق والجاذبية. ومن جانب آخر، يظل النقد الحق نشاطاً لغوياً من طراز خاص؛ فالعملية النقدية لا تفصح عن ذاتها إلا من خلال اللغة وفي اللغة أيضاً. ولهذا فإن الكاتب والناقد كليهما يلتقيان، في ذات المصير الشاق تجاه نفس الموضوع: اللغة[٤٠].

وبدون لغة متوترة ومرهفة لا يستطيع الناقد مهما كان وعيه النقدي عالياً، أن يجسد موقفه من النص وانفعاله به تجسيداً بارعاً ومؤثراً. وبكلمات أخرى، فإن الناقد يظل، بدون هذه اللغة الخاصة، ناقداً بالقوة أكثر منه ناقداً بالفعل، ويظل مسعاه

النقدي مشاريع أو محاولات أو نوايا نقدية أكثر منها إنجازات مكتملة.

لا بد للناقد الحقيقي من نبرة خاصة، أعني صوتاً شخصياً يدل عليه، يميزه عن سواه. ويفصح عن اهتماماته، صياغات وأبنية ورؤى، وهكذا فإن أدبية النقد تتجلى، بشكل ناصع، في امتلاك الناقد صوته الفردي المميز. وكما تدل القصيدة على صاحبها فإن لغة الناقد المتفرد تكشف عن شمائله التعبيرية، وميوله ولوازمه التي يجد أنها أقدر من سواها على بلورة نزوعه النقدي، أو منحاه في التأمل والكشف والتحليل. ومن ناحية أخرى، إذا كانت القصيدة، مثلاً، تجسيداً لغوياً للحظة إنسانية خاصة، فإن العمل النقدي، وبمعنى من المعاني، قبض على تلك اللحظة اللغوية، ومحاورتها، والارتقاء بها ومعها من التأمل إلى الوعي ومن الوعي، إلى التجسيد، أو من العماء إلى التشكل.

وتتجلى أدبية اللغة النقدية في مستوى آخر هو أنها ليست أداة نفعية. قد تكون كذلك في أحيان نادرة لكنها تظل دائماً جزءاً من الطقس النقدي، وعنصراً فائق الحيوية من نسيجه. وبذلك فهي ليست ذرائعية جاهزة لتحقيق خدمة ما. وهي أيضاً ليست وسيلة محايدة، تنتهي الحاجة إليها بعد أن تنجز هدفها الأساسي أو الوحيد: أعني التعبير عن الموقف النقدي، أو نقل الحقيقة، أو المعلومة بحيادية باردة.

ولهذا كله لا بد من أن تزدهر في هذه اللغة ذات الناقد، لا بمعنى الانحياز أو الميل أو الهوى، بل ذاته التي تنغمر في موضوعها، وتستدرجه إلى الداخل: تسقط عنه خارجيته، وتتلبسه، وتتماهى معه لتتكشف عن شحنته الداخلية وما يعتمل فيها من أهواء ورؤى وانهماكات.

وبذلك لا يكون العمل النقدي أملس أو أصم، بل نضّاحاً بكل ما تزدحم به ذات الناقد وعقله من دفء، ووعي وحميمية. وفي مقالته (النقد باعتباره لغة) يؤكد رولان بارت على هذا الموقف تأكيداً صارماً[41]:

أن كل ناقد يختار لغته الضرورية وفق نظام وجودي معين، باعتبارها وسيلة لممارسة وظيفته الذهنية الخاصة به، وبه وحده. إنه يضع موضع العمل أعمق دواخله، أعني اختياراته، مباهجه، رفضه، هواجسه، وبهذه الطريقة فإن العمل النقدي يشتمل، في ثناياه، على موقفين تاريخيين وذاتيتين: موقفا المؤلف والناقد وذاتيتاهما.

وفي هذه الحالة لا يعود النص الأدبي مجرد أبنية وتكوينات لغوية فقط، بل شبكة من الدوال التي تستفز الناقد وتُستَفَز به أيضاً فيشتبك معها في منازلة خصبة وممتعة.

ولا أظن أن الصلة بين المنجز النقدي والمنجز الإبداعي تنتهي عند هذا الحد؛ بل تتعداه إلى مشترك آخر؛ وأعني به: المغامرة.

إن في كل عمليه نقدية حقيقية نزوعاً عميقاً إلى الاكتشاف، والتوق إلى مجاهيل النص، وتخطي قشرته إلى الجوهر الكامن في تفاصيله الممتدة هناك، حيث تنمو الينابيع وتزدهر جذورها المائية.

بهذا المفهوم، فإن كل إنجاز نقدي لا بد أن يشتمل على شئ من التمرد الباني أو الفوضى المنظمة، هوس إبداعي من نوع ما، أو طاقة خلاقة تسعى، على الدوام، إلى رفض السائد، والمتداول، والمستهلك من سبل التعرف على النصوص أو مقاربتها.

وغني عن القول أن أدبية النقد لا تعني أبداً إنشائيته، أو غرقه في لغة الإنطباع أو الخاطرة أو الرأي المنفعل. ولا تعني الاحتفاء بما تقوله النصوص أو التغني بالموضوعات دونما تفحّص لتجلّياتها النصية. ومن ناحية أخرى فإن علمية النقد لا يقصد بها جفافه، أو خلوه من بلل الذات، كما أنها لا تعني تجنب الاحتكاك

بالنصوص أو التماسّ مع شحنتها الخطرة، بل تعني، كما قلت، ترفّع الناقد عن أهوائه وانحيازاته، وتعني أيضاً إقباله على تلك النصوص مدفوعاً بقوة الوعي ومرونته من جهة، ورهافة الذات وحرارتها من جهة أخرى.

تظل الممارسة النقدية، مهما تباينت الآراء حولها، محاولة للوصول إلى النص. وهذه المحاولة مركبة وشديدة التعقيد؛ فهي، أولاً، تعكس حيرة نقدية إزاء نصٍ ما: مزدحم بالدلالات، والبراعات، ومراوغة المعنى والالتفاف حوله. وهي، ثانياً: تمثل إقراراً كامناً، في اللاوعي، بأن ما يفعله الناقد وفق منهج ما، ليس نهاية اللعبة، وقد لا يكون أفضل الوسائل للظفر فيها؛ فالعمل الأدبي مخيبٌ للآمال بطبيعته[٤٢]. وكل محاولة لإيجاد معنى نهائي له ستكون ضرباً من الوهم[٤٣].

وهذه الممارسة تشتمل، مهما ترددنا في القول، على موقف من النص، وهذا الموقف قد يكون حكماً واضحاً من أحكام القيمة، وقد يكون غائماً، أو ضمنياً. وإذا كان الموقف الأول يمثل جزءاً أساسياً من الجهد النقدي طوال العصور الأدبية والنقدية السابقة[٤٤]، فإن الموقف الثاني يتمثل بقوة في ممارسات النقد الجديد بشتى مناهجه، وتياراته، بدءاً بالشكلانية الروسية Formalism مروراً بالنقد الجديد New

Criticism في أمريكا، وانتهاءً بالبنيوية Structuralism وما بعد البنيوية Post-Structuralism بتفرعاتها المتشابكة.

حكم القيمة

ينطلق الناقد الجديد، في الغرب، من سلسلة مترابطة من المدارس والاتجاهات والمناهج، في الأدب والنقد والفنون والفلسفة. وإضافة إلى ذلك فإن وراءه ركاماً ضخماً من التراث الذي تم تحقيقه في العلوم الإنسانية والطبيعية. وذلك يعني، بطبيعة الحال، إنّ التطور في تلك الآداب والفنون والعلوم لا يتحقق على شكل طفرات أو انقطاعات باترة. هذا من جهة، أما من جهة أخرى فإن التطور في أي حقلٍ من الحقول لا يتم في معزلٍ عن الحقول التي تجاوره أو تتصل به، فالتطور، في هذه الحالة، اشتباكٌ عميق بين تلك الحقول جميعاً.

إضافة إلى ذلك كله، فإن تطور النقد الغربي، يستند إلى ميراثٍ هائل من تقاليد الحوار والحرية والسجال الفكري، والتحولات الروحية الجارفة. وهو لا يقوم على الإلغاء الكلي، أو القطيعة المطلقة مع ما سبقه من تموّجات في الفكر والحياة. ونحن حين نتحدث عن ذلك التطور فكأننا نطل على أفقٍ يكتظ بالذرى، والتعرجات، والأخاديد، وهو، بعبارةٍ أخرى، حياةٌ

فكرية وإبداعية تضجُ بالمآثر والشك، وحوار الأجناس والرؤى، والأسئلة المحيرة.

إن الناقد العربي، في تعامله مع الناقد الغربي، يتجاهل هذا البحر العاصف من التحولات الكبرى في الميادين العلمية والإنسانية والأدبية التي كانت وراء تطور النقد الغربي وتشعباته. إن ناقداً يتكئ على ثلاثة قرون من المآثر والانعطافات في كل شيء يشكل حالة من الاختلاف التام مع ناقدٍ آخر ليس وراءه إلاّ خمسة قرون من العراء الروحي والفكري والإبداعي. لذلك لا يمكن لهذين الناقدين أن يتحدثا بنبرةٍ واحدة؛ إن أسئلتهما متباينة، ولكلٍ منهما واقعٌ مغاير، وتراثٌ مختلف، ولابد أن تكون حلولهما مختلفةٌ أيضاً.

والناقد الغربي حين يقصي، من ممارساته النقدية حكم القيمة، فإنما ينطلق من واقعٍ فكري وفلسفي خاص، يقوم على الشك الفكري، والارتياب المعرفي. فهو يرى، أن الإنسان أعجز من أن يتخذ موقفاً محدداً مما حولَه، لأنه كائن لغوي لا يملك إلاّ أن يصف ما يراه أو يحس به، ولأن الحقيقة أكبر من طاقته على الحكم. إن هذا الناقد ينطلق من ميراثٍ من الشك الفلسفي من جهة، ومن واقعٍ ماديٍّ ساحق، شيّأ الإنسان وأقصاه عن دائرة التأثير من جهة أخرى. إن العصر الراهن، كما يرى بعض نقادهم لا يملك اليقينيات الاجتماعية والأيدلوجية المشتركة، تلك

اليقينيات التي استطاعت، في الماضي، أن تعطي السلطة لنقد حكم ملفوظ[45] ولهذه الحجة صداها الذي يتردد بقوة بين الكثير من نقادنا الجدد، الذين يرون استبعاد موضوع القيمة وذلك:

لدقته وصعوبة، بل استحالة الانتهاء به إلى نتيجةٍ واضحة، والخروج منه بحكمٍ يستحق أن نوليه قدراً موضوعياً من المصداقية[46].

إن صدور الناقد الغربي، عن هذا التصوّر الفكري، القائم على الشك واستحالة الوصول إلى الحقيقة، قد ينسجم مع منظومةٍ فكرية تتضافر كل عناصرها للوصول إلى قناعةٍ كهذه. لكن هذا الموقف الفلسفي لا يمتلك الانسجام ذاته أمام تلك الذريعة التي يتناقلها النقد الجديد ويتمسك بها دائماً. أعني القول بأن اختيار نصٍ ما، من بين وفرةٍ كبرى من النصوص يحمل، ضمناً، حكماً بقيمة ذلك النص.

ألا يبدو هذا هدماً للقول الأول، أو التفافاً عليه؟ كيف يعجز الناقد عن اتخاذ حكمٍ معياري على نصٍ من النصوص ثم يكون، في الوقت نفسه، قادراً على اختيار هذا النص موضوعاً للنظر

النقدي؟ أليس الاختيار، في حد ذاته، إقراراً بقيمة ذلك النص، ثم أليس الإقرار بقيمته، مع أنه ضمني ومراوغ حكماً معيارياً؟

لقد ظل النقد الجديد في مراوغة شاقة لهذه الحقيقة: أي الوقوف من النص موقفاً معيارياً، مع أن الحكم على النص يمثل أحد الأسئلة النقدية الكبرى[٤٧]، ويبدو أن الوقوف بالعمل النقدي عند حدود النص باعتباره بناءاً شكلياً منقطعاً عمّا سواه، ومكتفياً بذاته ينطوي على إفقار للممارسة النقدية وللنص الأدبي على حدٍ سواء.

فالنقد ليس إقامة نهائية في النص، أو فناءً كلياً فيه، ليس بحثاً دائماً عن وجوده الحسي، الماثل في عزلةٍ عمّا يضج في ثناياه من وعيٍ وغرائز ورؤى، وانفعالات، وما يشتمل عليه من توقٍ فردي، أو جماعي، إلى واقعٍ أغنى. فليس النقد لعباً، محضاً مع النص، أو اقتطاعاً له من سياقه الفكري والاجتماعي، وليس سعياً إلى إخماد جذوته الروحية المتأججة، بل هو، في النهاية، موقفٌ ذاتي وموضوعي من نصٍ ما.

والدعوة المبالغ فيها إلى وصفية النقد، قد تدفع به أحياناً إلى أن يكون شكلياً إلى حدٍ مريع، لذلك لابد له من أن يتجاوز ذلك إلى ما يزيد دوره سعةً وفعالية. أعني أن لا يقنع بهذا الدور الوصفي، على أهميته، بل يتخطاه، لا ليلغيه بل ليزيده ثراءً.

إن الجمع بين هذين الجانبين يجعل الممارسة النقدية أكثر قدرة على الإحاطة بنسيج النص من جهة، وقواه الكامنة من جهةٍ أخرى. وليس من المبالغة القول إن أكثر أنواع النقد نفاذاً إلى العمل الأدبي هو الذي:

> **ينتقل بطلاقة بين نظرات تاريخية وأخرى جمالية خالصة مثلما يفعل في تنقله بين الملاحظة الوصفية والمعيارية[٤٨].**

لاشك أن نقدنا العربي عانى كثيراً من تغليب المعيارية أو أحكام القيمة، وها هو يعاني الآن، وبدرجةٍ قد لا تقل كثيراً، من القفز إلى الطرف النقيض: أعني هيمنة الوصفية على تعامله مع النصوص.

إننا ندرك تماماً أن الدعوة إلى نقدٍ معياري لا تقلُ أذىً عن الدعوة إلى هيمنة النقد الوصفي، إنّ في كلتيهما إضعافا للنقد. الأَولى تحوله إلى نشاطٍ تعليمي تبسيطي مدرسي، يرهن نفسه لمقولة الخطأ والصواب، أو النجاح والإخفاق في العمل الأدبي، أمّا الثاني، فينشغل غالباً، بقشرة النص وتفاصيله وترابط حلقاته دون الإصغاء إلى ما يعتمل في داخله من لوعةٍ، أو بشاشة، من قوة أو خذلان.

في الدعوة الأولى خنقٌ للنص بركامٍ من الوصايا النقدية التي لا تمس جوهره، أما في النقد الوصفي فإهمالٌ لإنسانية النص. الموقف الأول مقاضاةٌ للنص وكاتبه، أما الثاني فاكتفاء بالمشاهدة وغرقٌ بالوصف حدّ التلذذ دون إدراج لهذا النص في سياقٍ أدبي أو حضاري أو قيمي.

والتذكير بمعيارية النقد الأدبي هو، في المقام الأول، تذكير بعنصرٍ من عناصر حيويته، أو مستوى من مستويات تفاعله مع النص واكتشاف قيمته الفنية والإنسانية، وهذه الدعوة لا تأتي الآن باعتبارها عودةً إلى النقد المعياري بوجهه المدرسي المعروف، أعني تلك المجموعة من المعايير اللغوية والبلاغية والعروضية المحدودة التي لا تجسد إلاّ مستوى شديد التبسيط من التناول النقدي للنص، بلْ هي دعوةٌ إلى نقدٍ قادرٍ على استثمار التوجهات النقدية الجديدة وإدراجها في سياقٍ تحليلي يكتشفُ مكمن القوة في بنية النص، وتفاعل عناصره النامية دون أن ينسى ارتباط هذا النص بروافده الفردية والجماعية.

بكلماتٍ أخرى، إنّها دعوةٌ إلى أن تكون أحكام القيمةِ جزءاً من شواغل الممارسة النقدية وبعضاً من حيويتها، دون أن تتحول هذه الممارسة إلى نقدٍ معياري، تعليمي، ضيّق. وهي، أيضاً، دعوة إلى أن يكون للناقد موقفه الخاص من النص، في

اشتباكه مع الذات المبدعة من جانب وفي انفتاحه على الحياة والعالم من جانبٍ آخر.

لقد شهد العالم، ومنذ بزوغ المناهج النقدية الجديدة، أصواتاً مؤثرة قدّمت إلى الخطاب النقدي الحديث إسهامات عميقة. وقد حاولت أن تتجاوز ذلك المأزق الشكلي الذي عزل التجربة النقدية والإبداعية معاً في إطارٍ بالغ الضيق، وجعل منهما ممارسةً لفظية معزولة عن حركة الواقع الحافلة بالتحوّلات والرؤى والانكسارات.

إنّ ما يقدمه نقادٌ مثل باختين، يوري لوتمن، جورج لوكاش، كولدمن، تيري ايكلتون، وفردريك جمسن، على سبيل المثال، يشير بوضوح إلى إدراكٍ حي لهذه المعضلة التي يواجهها النقد الجديد على مستوى العالم، ويقدم تصوّرات شديدة الحيوية لإثراء هذا النقد، والخروج به من أحاديته. وإذا كان الكثير من النقاد الجدد، في نقدنا الراهن، ما يزالون غارقين في هذه الوصفية الكثيفة، المتعالية على النص، فإنّ أفضل نقادنا اليوم لا يقفون بعيداً عمّا يسعى إليه زملاؤهم في العالم من ربطٍ حيٍّ بين المعرفة النقدية وذات النص من جهة، وبين شكل الكتابة وفرح الإنسان أو حيرته من جهةٍ أخرى.

وهكذا فإنّ أحد الحلول، التي يراها عز الدين اسماعيل ممكنة[٤٩]، يتمثل في الجمع بين الوصفية والمعيارية في منهجٍ

مترابط. إن الحاجة إلى التحرر من هذه الوصفية الشكلية المبالغ فيها لا يعادلها إلا الحاجة إلى نقد لا يستهلك جل طاقته في الحكم بنجاح العمل الأدبي أو إخفاقه، في الاحتفاء أو الإدانة، بعبارة أخرى:

> **أن يتحول البعد التقويمي إلى بعدٍ داخلي من أبعاد العملية النقدية ذاتها بآفاقها التأويلية والتحليلية والنصية المختلفة متجاوزين الامتثال لوثنية النص وبنيته وأنساقه فقط[٥٠].**

إنّ إهمال الناقد الغربي لحكم القيمة إهمالاً تاماً أو عزله النص الأدبي عن مرجعياته ووظائفه يجد شفيعه ربما في فلسفة تكرس موت الإنسان، وتحوله إلى كائنٍ لغوي، عاجزٍ عن الفعل، ومشكوكٍ في جدواه. أمّا ما يتطلبه ظرفنا الإنساني، في هذه الحقبة بالذات، فأمرٌ مختلفٌ إلى حدٍّ بعيد: لابد للنص ووسائل التعامل معه أن يكونا جزءاً من حيويتنا الروحية والثقافية وعاملاً من عوامل نهوضنا كبشر يكابدون، بشراسةٍ وأسى، من أجل واقعٍ أقل همجيةً وقبحاً.

النقد مصدراً للبهجة

ويمكن للنقد، مهما تعددت مقترباته، أن يكون مصدراً للمعرفة وللبهجة أيضاً، فالنقد مستوى من مستويات الخلق بكل ما في هذا الخلق من غواية جسدية وروحية، ومن نزوعٍ للمغامرة والكشف اللذين يغذيان العقل والمخيلة ويتغذيان منهما في الآن ذاته.

إن لغة النقد ليست استهلاكية، عابرة، أي أن مفعولها لا يبطل، كما أشرنا، بعد الفراغ من وظيفتها في الإبلاغ أوتوصيل المعنى، بل في غناها، وتوترها، ومراوغتها التي تنبثق من عقلٍ منظم ومخيلة بالغة المرونة.

قد تبدو الممارسة النقدية التقليدية وكأنها إحياء، على مستوى النقد هذه المرّة، لتلك الثنائية القديمة، ثنائية اللفظ والمعنى. فلغة الناقد التقليدي إناء معدّ مسبقاً، أوسيلة لأداء وظيفة متعالية، تقف على مبعدة من شحنتها النقدية، تهبط عليها من علٍ، فلا تتشرّبها ولا تصبح جزءاً من حُميّاها المثيرة للدهشة.

أما لغة الناقد الجديد، فهي غالباً جزء من موقفه النقدي، أو مقاربته للنص، بل أكاد أذهب ابعد من ذلك: إن الناقد الحق هو الذي يجتذبنا إلى ناره الخاصة، إلى لغته التي تبدو مفتونة بذاتها أحياناً. يغرينا بالعيش معه، أو مرافقته في التحامه بالنصّ والاستمتاع بالعملية

النقدية على أكثر من مستوى. ولعل أهم هذه المستويات، مكابدته الجميلة للوصول إلى حقيقة النص، إن كان ثمة حقيقة أصلاً، كما أن لغته الريانة الثملة هي التي تجسد مغامرته مع النصّ من جانب، وتضمن لنا تلك اللذة اللغوية الكبرى من جانب آخر.

الهوامش:

---

[1] محمد ناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، تونس، ١٩٩٨، ص ٤٨٨..

[2] محمد ناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، تونس، ص ٤٩٣.

[3] فوزي كريم، ثياب الإمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، دار المدى، ٢٠٠٠، ص ٢٩٩.

[4] محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط،١٩٩٩، ص ٢٩٩.

[5] نفسه.

[6] محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط، ص ٣١٩ – ٣٢٣

[7] خلدون الشمعة، نقلاً عن: فاضل ثامر، اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص ٢٢٨.

[8] Allan Rodway, The Craft of Criticism, Cambridge University Press ,1982 ,p. 7

[9] Allan Rodway, The Craft of Criticism, Cambridge University Press ,1982 ,p.1

[10] تيري إيغلتون، مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة: إبراهيم جاسم العلي، مراجعة: د. عاصم إسماعيل الياس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢، ص ٥٥.

[11] أنظر: محمد ناصر العجيمي، المصدر السابق، ص ٤٩٤.

[12] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص ١١.

[13] تيري إيغلتون، المصدر السابق، ص ١٥٢.

[14] عز الدين إسماعيل، مناهج النقد بين المعيارية والوصفية، مجلة فصول، القاهرة، العدد ٢ / ١٩٨١، ص ٢٢.

[15] أنظر: فاضل ثامر، المصدر السابق، ص ٢٣٣.

[16] جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٢٤٦.

[17] تودوروف، نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٤٩.

[18] رامان سلدن، النظريات الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ص ٧٠.

[19] رامان سلدن، النظريات الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ص ٧٤.

[20] نفسه، ص ١٦٧.

[21] فانسان جوف، رولان بارك والأدب، ترجمة: محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، ١٩٩٤، ص١١٩

[22] نفسه

[23] نفسه

[24] محمد ناصر العجيمي، المصدر السابق، ص ٨٧.

[25] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري: مهاد نقدي، ترجمة: محمد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٩٩، ص ١٩٩.

[26] ميكائيل ريفاتير، الوهم المرجعي، دراسة له ضمن كتاب الأدب والواقع لرولان بارت وآخرين، ترجمة: عبد الجليل الأسدي ومحمد معتصم، مراكش، ١٩٩٢، ص ٤٥.

[27] فانسان جوف، المصدر السابق، ص ٣١.

[28] فوزي كريم، المصدر السابق، ص ٧٢.

[29] فوزي كريم، المصدر السابق، ص ١٤٦.

[30] يوري لوتمان، المصدر السابق، ص ٢٥٠.

[31] رومان ياكوبسن، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ٢٠.

[32] تيري إيغلتون، مدخل إلى نظرية الأدب: ما هو الأدب، ترجمة: د. بو حسن أحمد، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٤٤ – ٤٥ /١٩٨٧، ص ٨١.

[33] -Vincent B. Leitch , Deconstructive Criticism: an advanced introduction , New York ,1983 , p.228.

[34] -Vincent B. Leitch , Deconstructive Criticism: an advanced introduction, New York,1983 , p.228.

[35] Ibid

[36] Ibid

[37] David Lodge, (ed.), 20th Century Literary Criticism: A Reader, Longman, London, 1972, p.229

[38] أمينة غصن، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩، ص٥ - ١٦.

[39] يوري لوتمان، المصدر السابق، ص ٢٤١.

[40] فانسان جوف، المصدر السابق، ص ٦٥.

[41] David Lodge, Ibid, p. 651

[42] فانسان جوف، المصدر السابق، ص ٧٦.

[43] نفسه.

[44] Vincent B. Leitch, Ibid, p. 266.

[45] أنظر: فاضل ثامر، المصدر السابق، ص ٧٠.

[46] محمد ناصر العجيمي، المصدر السابق، ص ٤٩٢

II

أنشـودة المطـر

من نص الأسطورة الى أسطورة النص

حين تمزق الأسطورة ثيابها الأولى

تشتبك هذه القصيدة الغائمة مع الأسطورة منذ البداية، بل منذ عنوانها تحديداً. إنها تضج بالجو الأسطوري، وتمتلئ حتى حافاتها الأخيرة برائحة المخلوقات، والأحداث الخارقة، التي انتزعت، مخلوقات وأحداثاً، من كياناتها المادية، أي أننا لا نجد أياً منها طافياً على سطح النص. وبقدر ما يبدو ماء اللغة، في هذه القصيدة، صافياً ومتجانساً فإن أعماقه البعيدة تحتشد بأثر الأسطورة احتشاداً قوياً. ومع أن هذا الأثر مبثوث ومتباعد لكنه، في الوقت ذاته، شديد الانجذاب إلى بعضه بعضاً.

تندفع القصيدة إلينا، كمتلقين، بشحنتها المجازية الكاسحة دونما مقدمات أو تمهيد، حتى نحس وكأننا، ونحن في غمرة هذه القصيدة الملبدة بالغيم والعذاب، تحت وابل كثيف من اللغة.

ووسط هذا التدافع المجازي ينتعش فينا إحساس خاص، يبدأ غامضاً في البداية، ثم يندفع إلى دائرة صغيرة من الغبش المشوش، تماماً كرائحة الفجر الأولى، وهي تختلط بالحقول الرطبة.

ومع تقدمنا في قراءة النص، أو رجوعنا مراراً إلى بداياته، يبتدئ نشاط من نوع مختلف يخرج بنا، تدريجياً، من ماء اللغة المفعم بالليل والنداءات والكمائن، إلى حافة صلبة نستند إليها. وعند هذه النقطة يبدأ ذوبان الليل، ليل النص، وتظهر مخبآته، تماماً كغزلان البراري: جلية لكنها نائية، وغامضة لكنها مرئية. إنّ النشوة التي يثيرها فينا هذا الانثيال المجازي اللاذع يضعنا، وجهاً لوجه، أمام تجربة مميزة وغير قابلة للتكرار إلا مع نصوص تحظى بما حظيت به (أنشودة المطر)[1] من براعة، كما سنبين في مقاطع مقبلة من هذا الفصل.

أن هذا النص، بلغته المتأججة، يعود بنا دون أن نعي ربما، إلى ذلك الخط المرهف الذي يبدأ منه الشعر، والذي تمثل بتلك العلاقة المبهمة والحاسمة في الوقت ذاته بين اللغة المكثفة والأسطورة[2]؛ فمن ذلك الالتحام، الحي، والحميم، والعصي على التفسير، ومن تفجر النفس بالنداءات الوحشية واختناق الجسد بتشهياته وأوهامه وبدائيته، بدأ اشتباك الأسطورة باللغة، هذا الاشتباك الذي جعل منهما معاً، لغة جسدية وتخيلية تنضح بكل ما هو خارق وغامض وفوق بشري[3]. وقد ظلت هذه اللغة، منذ

صباها الأول وحتى الآن، سلسة حيناً ومخادعة حيناً آخر، ومنكفئة على ذاتها أحياناً أخرى. وكان ذلك جزءاً، وجزءاً مهماً ربما، من حيويتها الدائمة.

وانطلاقاً من ذلك فإن هذه القصيدة تحقق، فيما أرى، ارتباطها بالأسطورة عن طريق لغتها الخاصة أولاً. الأسطورة في هذه القصيدة، كما سنرى، ليست أحداثاً مكتملة، أو شخصيات واضحة الملامح؛ فالقصيدة تصنع أسطورتها الخاصة بعد أن تحررها من مرجعياتها الأولى؛ إن الشاعر يخرج الأسطورة من نصها الأصلي ليدخلها في نصه هو: يمزق ثوبها البدائي الأول، ويباعد ما بين وحداتها السردية. وهكذا فنحن لا نجد أنفسنا أمام نص الأسطورة بل أمام أسطورة النص. كما أن الشاعر يشحن قصيدته بمناخ أسطوري فريد يساعد على تأجيجه ذلك الوابل من الاستعارات المنهمرة، وهي تتلألأ بالإيحاءات، وتتفتح على القراءات المتعدّدة. وبذلك تصبح الاستعارة، كما يقول راثفن، أسطورة مكثفة، مثلما أن الأسطورة استعارة موسعة(٤). ولا يقف ارتباط الشعر بالأسطورة عند حدود اللغة، فالشعر، بعبارة برسكوت في كتابه (Poetry and Myth) هو ابن الأسطورة، وأنه ما يزال يحمل خصائصها حتى اليوم(٥).

حيوية العنوان

تطرح القصيدة أكثر من إشارة تشدها إلى الأسطورة، بطريقة بالغة التخفي. وهذه الإشارات لا تتعلق بمظهر واحد، بل تتجاوزها إلى مظاهرأسطورية متعددة، منها ما ينتمي إلى الحدث السردي، ومنها ما يتعلق بالأسطورة باعتبارها فكرة أو تصوراً أو طقساً. أما الجانب الثالث فيتعلق بالشخصية الأسطورية التي يتمحور حولها حدث ذو وهج أسطوري.

يواجهنا العنوان بأولى هذه الإشارات (أنشودة + المطر)؛ فالمطر، هذا المعطى الطبيعي الحافل بالدلالات الرمزية الجمة لا يقف، في عنوان القصيدة، مقيداً بدلالة أحادية ضاغطة تحد من مدياته الإيحائية، أو توجهه في اتجاه دلالي واحد لا يقبل التعدد أو التشظي، بل يشتمل على فيض من الإيحاءات، أو الإيماءات المائية، الشفيفة.

والعنوان طافح بتوتر الاستعارة، إنه يؤنسن المطر ويدفع به إلى بدايات التصور الإنساني الذي كان يشحن عناصر الطبيعة بأحاسيس البشر وشهواتهم، ويجعل منها، بفعل التفكير الأسطوري الأول، كائنات تفيض على حدودها بالحركة، والحلم، والعاطفة، وتتجاوز، بفعل ذلك التفكير أيضاً، المحدودية والمنطق.

الأسطورة مخضبة بالدم دائماً، دم القرابين والأضاحي. كما أن الدم يرتبط بالمطر ارتباطاً عميقاً باعتبارهما جزءاً من شعائر الأسطورة أو طقوسها التي تحيط بها، وتتفصد من جسدها

المكتنز بالرهبة، والجلال، والتخيل. فالدم، كما يشير جيمس فريزر، في (الغصن الذهبي)[٦]، وسيلة الإنسان البدائي، أو تميمته التي يستدرج بها المطر إلى حقوله القاحلة؛ فعندما يحتشد المشهد الابتهالي، ويتوتر، ويندى، تختلط الريح بالرقص، والدم بالصلوات حتى تذرف الأجساد عرقها المضيء على العشب، ويمتلئ الجو برائحة الغيم، والزغب، ويهطل المطر. وهكذا يرتبط الدم بالمطر، في أكثر من مفصل أو مشهد، أو حركة في هذه القصدة.

إن عنوان القصيدة، كما أشرنا في البداية، أحد المحفزات المهمة لرصيدنا الخفي من الذكريات وأنماط التداعي؛ فكلمة الأنشودة، على سبيل المثال، لا يمكن التغافل عما تكتظ به من إيماء عميق إلى البدايات الأولى للأشياء والعواطف والأفكار. إنها صلة الجسد، في رفيفه الصوتي المنتشي، أو الخائف، أو المندفع باتجاه الطبيعة أو البشر، في اتجاه الموت أو الحياة. والأنشودة، أيضاً، عميقة الارتباط بالشعر وتلقيه، حين كان الشعر إبداعاً حسياً صرفاً، ينهمر به الجسد المحتدم باللذة أو الألم أو الطمع من خلال الانثيال الشفاهي والإيماء الجسدي المؤثر.

وهكذا تمتزج الأنشودة بالجسد، في حضورهما الحار، وهما يتفجران برغباتهما البدائية الأولى، وحنينهما الوحشي إلى المطلق، والطبيعة، واللانهائي.

الملاحظ أنّ في عنوان القصيدة التحاماً قلقاً بين عنصرين لا تجانس بينهما.كما أنّ شكل الإضافة الذي اتخذه هذان العنصران لم يكبح ما بينهما من تعارض، أو تنافر: التأنيث والتذكير، المسموع والمرئي، الأرضي والسماوي، البشري والطبيعي، الأيدلوجي والأسطوري، الصعود والنزول. أي أن التعارض بينهما ظلّ كثيفاً وبالغ القوة.

يشتمل العنوان، من خلال ثنائية المضاف والمضاف إليه، على طاقة تفجيرية داخلية غزيرة، فهو مشحون بالتضاد: يتصل عبر التركيب وينفصل من خلال الدلالة، وبذلك، فإن هذا العنوان يمهد، ومنذ البداية، لبنية نصية تعتمد حركة من الأرجحة المستمرة بين الثنائيات التي تحكم القصيدة من المطلع وحتى الخاتمة.

والقصيدة، بهذا المنطق، لا تتجه صوب غرضها في خط مستقيم، بل تسعى إلى إنجازه من خلال نموها الحافل بالكثير من التعثر والإحباط، والمفاجآت المخيبة التي تشكل حيوية النص، وعناصر تأثيره. وبذلك فإنّ منطق العنوان، القائم على التوتر، يهيئنا لتلقي النص عبر هذا المنطق ذاته: أعني التضاد، والتخييب الذي يهيمن على نسيج النص ودلالته، على حد سواء، دون أن يحسم هذا التوتر بطريقة باترة حتى نهاية النص.

الزمن الأسطوري

لابد من الإشارة إلى ظاهرة لم يلتفت إليها ، على حدّ علمي، أحد من دارسي هذه القصيدة السيابية الرفيعة؛ فهي، زمنياً، نص ليليّ بامتياز: تتشكل من لغة ليلية وارفة، ويخيم عليها، من مفتتحها حتى النهاية ليل كثيف، ومساءات تتثاءب، وأقمار مطفأة، ورحيل في الظلمة، وضباب من الأسى، وغيوم تنتحب، ونوم يبلله هذيان الأطفال. وليس هناك من إشارة، أو صورة أو مشهد نهاري واحد تقريباً، وكأن القصيدة تتجنب مشهد النهار أو أياً من مسمياته، أو أجزائه، أو تفاصيله.

ويبدو أن أحداث القصيدة كلها ، تدور في زمن ليلي خانق: إنه زمن الطلق واختمار التحولات والتأمل والذكرى، زمن الأحلام والكوابيس والحيرة والمفاجآت، وهو زمن التحديق في آبار الروح، وإيقاظ خزين الذاكرة. أما النهار فهو وجهة القصيدة أو هدف حركتها ، وهو هدف، كما نرى، صعب، ومشوش إلى حد كبير. وقد جاءت صور القصيدة مكدرة، يحف بها الليل، والغبش، والأقمار الآفلة.

يبدأ زمن النص بالسّحَر، ثم تتشكل حركاته من مجموعة من الاندفاعات الاسترجاعية التي يتم، من خلالها، العودة مراراً إلى بدايات الليل وتعرجاته، حيث ترقد هناك أجزاء من الواقع وأمشاج من الأساطير والأزمنة المبعثرة.

لنتأمل مفتتح القصيدة:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

السَّحَر، هنا، ليس خصلة منزوعة من شجرة الزمن، بل هو، بطبيعته، زمن أسطوري. إنه العش المعتم للأساطير: نقطة تجمعها، ومنطلق حركتها[٧] في البدايات الأولى وقد خالطها الوهم، والعتمة، والتخيلات المريعة. كما أن كلمة السحر، مجتمع لإيحاءات جمّة، وتشظيات تأويلية كثيرة. إنها تنتسب، بقوة إضافية أخرى، إلى زمن الرقَى وإيحاء السحر عبر المحاكاة ورابطة التجنيس (سَحَر سِحْر). وهذا ما تفعله القصيدة من خلال محاكاتها لحركة المطر أيضاً: هطوله، وتموجات إيقاعه، وما يبعثه في النفس والجسد من بهجة يخالطها الأسى والحنين غالباً. وللكلمة قشرة دلالية أخرى حين تتعلق بالفتنة والجمال الذي يفتك باللب، ويخرج بالبشر من الرصانة إلى الذهول الذي يشبه الغياب في ماء النوم أو ماء الدهشة.

وهكذا يحتشد البيت الأول بكل هذا الثراء بفعل هذه الكلمة الزمانية الظليلة، التي يمتزج فيها آخر الليل بأول الفجر، في دبيب لوني عصيّ على الوصف. أما البيت الثاني، فلا يقل عن سابقه صلة بالزمن، وهذه الصلة تتجاوز كلمة (القمر) مجردة عن حركتها التي تشبه الرفيف الممعن في عذوبته:

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

إن عبارة (راح ينأى) تتميز عن أي بديل آخر لتجسيد الدلالة ذاتها. إنها أشد إيحاءً من الفعلين (راح) و(ينأى) منفصلين، كما أنها أشد وقعاً، على النفس، بما تتضح به من دلالة ليلية غامرة.

وبذلك فإن هذا المفتتح المضبب البارع، مفعم بالإيحاءات والظلال، وكأن البيتين يمهدان، ومنذ البداية، لهذا النص الليلي الذي يشتبك بصور الأفول وأجواء العتمة دون أن يتشبث بها حتى النهاية، بل يخدش تماسكها بشروخ من الأمل تومض، مثل جرح، بين آونة وأخرى.

ثنائيات دالة

تبدأ لعبة الثنائيات منذ العنوان، كما أشرنا، لتشمل تفاصيل القصيدة كلها، صوراً ودلالات وتراكيب. ولا يمكن فهم هذه الثنائيات، وإدراك وظيفتها الجمالية والدلالية في معزل عن هدف القصيدة النهائي؛ فالقصيدة، كما سنرى، تتجه صوب دلالتها مشروخة، قلقة. أي أن النص، رغم مظهره الممعن في نقائه ونضارته، يشتمل على تصدعات كثيرة. وهذه التصدعات لا تلتئم دفعة واحدة، بل تظل في حركة لائبة من النزف والاندمال حتى آخر

سطر في القصيدة. وهذه الحركة تتماثل، تماثلاً أيقونياً ممتعاً، مع دلالة النص أو مغزاه الذي لا يتم التوصل إليه بسهولة.

وما يلفت النظر، في مطلع القصيدة، صيغة المثنى (عيناك، غابتا نخيل، شرفتان) التي أضفت على الصورة فيضاً من الرفيف الدائم، والتوتر الجذاب. إنها صيغة تموج بالحركة: بالتماثل والانفصال، والانجذاب والتباعد. ولا نستطيع، هنا، إلا الانقياد لغواية الرقم (٢) في المخيلة الخرافية للشعوب؛ فهو رقم قلق،متململ، مبتور، وتواق إلى الاكتمال. إنه يرمز إلى التوازن[٨] من جهة، ويرمز، من جهة أخرى، إلى النزاع[٩]. وهو غير مكتفٍ بذاته، ولذلك لابد، كما يقول فيليب سيرنج[١٠]، من تهدئة توتره هذا بطريقة ما:

"إما بتخفيضه للأحدية... وإما إعادة خلق
هذه الوحدة بإنتاج وحدة جديدة"

والقصيدة تمثل مسعىً عميقاً لخلق هذه الوحدة المطلوبة.

إن المثنى في البيتين (١، ٢)، ليس جنساً لغوياً محضاً؛ فالعينان والغابتان والشرفتان أشكال تضج بحضور جسدي وأرضي وبصري كبير؛ إن العينين شرفتان باهرتان للجسد في بهائه وتوازنه، لا يهدأ رفيفهما، ولا يستقر ما فيهما من إيحاء خاطف. أما الغابتان فهما عينا الأرض، وتأوهها الأخضر المشرئب، الذي يمنحها الرسوخ والتناسق والجلال. وكذلك الأمر

بالنسبة للشرفتين؛ فهما العينان اللتان تحقق العمارة من خلالهما استرخاءها الشكلي، وتوازنها الحميم.

وهكذا، تعتمد القصيدة لعبة الثنائيات والمثنى، منذ العنوان والمطلع، أي أنها اختارت، ومنذ بدايتها، هذا الشكل المليء باللهفة والتطلع إلى الالتحام. وظلت تسعى، من خلال تفاصيلها جميعاً، تسعى إلى تحقيق هذا الانسجام بين طرفي المثنى لتهدئة توترهما، والعودة بهما، مع نهاية النصّ، الى الاندماج في وحدة جديدة.

وهذا المفتتح يدفع بنا الى تساؤل جوهريّ: من يخاطب من في هذه القصيدة؟ من هما طرفا هذه الثنائية الآسرة؟ وأيّة أنثى هذه التي ينصرف اليها الخطاب بهذه النبرة المعذبة الصافية؟ وهل المطلع هنا مجرد مقدمة ذاتية ملتهبة، أم أن له وظيفة بنائية ودلالية مخصوصة؟ هل كان السياب يغترف من ذاكرة طللية فيّاضة[11]، أم كان ينشيء خطاباً أسطورياً يشتبك طرفاه في حمّى من رغبات الجسد ونداءات الطبيعة؟

لم يترك السياب أمام متلقيه فسحة كافية من الضوء تقوده إلى تفكيك هذا الاشتباك بين ثنائيات الضمائر والجنس. وقد يتوهم القارئ للوهلة الأولى، أن هذا المفتتح نتاج محض لمخيلة طلقة، حالمة، ومراوغة: لا تومئ إلى مرجع خارجي، ولا تأبه بمنطق.

لكن العودة إلى السجل الميثولوجي الرافديني تضع بين يدي القارئ خيطاً رهيفاً يقوده إلى ضباب البدايات، حيث الحب جزء من الطبيعة، وحيث الطبيعة لغة الجسد ودخان حرائقه: إن مطلع القصيدة ينضح برائحة (عشتار)، ويلمس خصائصها برهافة ممتعة دون أن يسميها. إنه خطاب (تموز)، أو صلواته وابتهالاته إلى عشتار: تلك الإلهة السومرية التي جمعت في كيانها حشداً من التناقضات المذهلة[١٢] فهي الإلهة الأم، والأخت، والزوجة. وهي إلهة الحرب والجنس معاً. وهي أنثى الكوارث والشهوات المجنونة في آنٍ واحد. إنها المرأة التي عُرفت، في أساطير العراق القديم، بأنها إلهة السّحَر كما عرفت بعينيها الجميلتين تحديداً.

تموّج النّص.. تموّج الدّلالة

هذه القصيدة لا تسلم نفسها، للمتلقي، بسهولة. وهذا التعصّي على القارئ لم يكن ناتجاً عن تفككها كما تهيأ للبعض[١٣] بل عما في بنيتها من تموجات أسلوبية ودلالية تشكل جانباً مهماً من خصوبتها الفائقة كما سنرى، فالقصيدة ليست ناعمة، مسترخية، بل هي، على العكس من ذلك تماماً، مراوغة ومدلهمّة.

وربما كانت خصائصها هذه تجسيداً باهراً، وبتماثل أيقوني عجيب، لتجربتها المريرة: يتوهج في هذه القصيدة الغائمة، صراع لا يهدأ: مرير ومكتوم، رحلة ممعنة في الشقاء والعثرات في اتجاه

الضوء أو المطر. لكنّ أياً من هذين المطلبين يظل حلماً قاسياً أو مشكوكاً فيه حتى نهاية النص.

ورغم أن المطر يتربع على مدخل القصيدة فيشيع في النفس، منذ العنوان، إحساساً عميقاً بالرعدة، والبلل والجلال، فإنّ هذا النص، في حقيقته، يكاد أن يكون بعيداً عن المطر تماماً. إنه نص غائم، بل ملبد بالغيوم إلى درجة أسطورية أكثر منه ممطراً. المطر، في هذه القصيدة، من حصة الماضي غالباً. إنه مطر يهطل، مدراراً وشجياً، على الذاكرة لا على الحلم، وعلى الماضي لا على الجسد.

إنّ جسد الشاعر، أعني حاضره الشخصي والعام، محفوف بالعقم، كما أن حلمه يظل مفتوحاً، حتى نهاية القصيدة، في انتظار المطر. جسد الشاعر وحلمه، كلاهما إذاً، قاحلان إلى درجة مريعة رغم ما يوحي به هذا النص المدهش المضلل من أجواء ممطرة. بعبارة أخرى، إن القصيدة، بكل تفاصيلها، هي حلم بالمطر أو استذكار له، لا غناء لمطر فعلي، أو ابتهاج حقيقي به.

وما يصنع جمال هذه القصيدة ويفتح مخيلتنا ونفوسنا لدبيبها الموحش والجميل، هذا التموج الذي يميزها، بنية ودلالة؛ فهي لا تذهب إلى موضوعها، كما قلنا، في خط واحد مستقيم حتى آخر بيت فيها، بل تهدم ذاتها باستمرار، تاركة لدلالتها أن

تتخبط صعوداً وهبوطاً دون أن تصل إلى مستقر لها إلا في نهايتها المضببة.

كان السيّاب يجسد، دون ادعاء أو هتافات، عذاباً فردياً ممضاً ومحنة عامة. وقد جاء هذان الرافدان المكدران ملتحمين التحاماً عميقاً، وكانا، عبر مفاصل النص كله، يفيضان بالأمل تارة وبالألم تارة أخرى، في أرجحة شيّقة ومؤلمة من مفتتح النص حتى نهايته.

ولقد كانت هذه المراوحة صورة بالغة الرهافة والأسى، لموقفه ورؤياه للعالم: عالمه الشائك في بعديه الفردي والعام. لم يكن السياب مغنياً ساذجاً للحياة، ولم يكن متفرجاً عليها. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن روحه المجرحة الذكية كانت عصية على التفاؤل البسيط، عصية على التوهم أن الرحلة في اتجاه المطر لا تحف بها التهلكة، أو أنّ الضوء قادم دون أن تختلط ملامحه بالدم، أو الطين، أو البكاء.

وكثيراً ما وقف السياب أمام هذه المحنة التي كانت تتموج، كالليل، دونما نهاية وشبكة. وكثيراً ما جسّدها بحسّه التراجيدي المعذب، كما يتجلى في الكثير من قصائده كالمقطع التالي من قصيدته (العودة إلى جيكور) مثلاً[14]:

نزع ولا موتٌ،

نطق ولا صوتُ

طلق ولا ميلادْ

من يصلب الشاعر في بغدادْ؟

من يشتري كفيه أو مقلتيهْ؟

من يجعل الإكليل شوكاً عليه؟

جيكور يا جيكورْ

شدّت خيوطُ النورْ

أرجوحةَ الصبح

فأولمي للطيور

والنمل من جرحي

يصوّر هذا المقطع نمطاً من العذاب الخارق الذي يظل في بدايته رغم تقادمه، والذي يتفجر، كأعنف ما يكون، في اللحظة التي نتوهم فيها أنه يوشك على الانتهاء. ونلاحظ أخيراً كيف تكتمل هذه الطقوس بعد أن يختلط فيها، وعبرها، الجسد الآدمي بالأسطورة، فيغدو قرباناً يجتمع إلى فاكهته الدامية نمل التراب وطيور الأعالي في مشهد بالغ القسوة. ويشكل هذا العذاب ذاته، في تجدده وغرائبيته، تجربة (أنشودة المطر) التي تعدّ أكثر نصوص السيّاب شجناً وحيوية.

تتموج دلالة هذا النص، كما قلت، بين اليأس والأمل، في ذبذبة موجعة، دون أن تصل إلى اكتمال حاسم. لقد أراد لها الشاعر، وبهَدْيٍ من غريزته المفعمة بالشك واللايقين، أن تكون كذلك. أي أن تكون دلالة متموجة، في ذهاب وإيابٍ مثيرين للمخيلة دون أن يتغلب أحدهما على الآخر. أعني دون أن ينتهي النص إلى خاتمة فرحة قاطعة أو شديدة الوضوح.

وكان هذا التأرجح في الدلالة ضارباً بجذوره في أعماق النص: في نسيجه اللغوي، تركيباً ومعجماً، وفي الصورة الشعرية بكل ما فيها من ضراوة المجاز. ويتجلى هذا التموج الدلالي أيضاً، في المعالجة الأسطورية التي تنتشر في معظم النص، وتشكل أكثر مفاصله الدلالية والنصية حيويةً.

يلجأ الشاعر، في أكثر من مفصل من هذه القصيدة، إلى تفتيت الحدث الأسطوري أو الحكائي، وبعثرة مفاصله السردية لتقديمه على دفعات حتى يتضافر مبنى الحكاية مع دلالتها، أي أن يتماثل المستويان النصي والدلالي في وشيجة من التفتت والتبعثر وعدم التداخل. وبذلك يكون حرمان هذا الحدث من نموه وترابطه جزءاً من دلالته التي تقوم هي أيضاً، عبر هذا النص كله تقريباً، على التفتت وعدم الاكتمال.

لنتأمل المقطع التالي:

٣٢. كأنّ صياداً حزيناً يجمع الشباك

٣٣. ويلعن المياه والقدر

٣٤. وينثر الغناء حيث يأفل القمر

إنه مقطع جدير بالتأمل حقاً: جمرة صغيرة يتركها الشاعر تتلوّى بين أعشاب لغته المتأجّجة عرضة للريح، لكنها ريحٌ مؤجّلة، أعني أنها لا تهبّ الآن، في هذا المقطع تحديداً.

إنّ الصياد الحزين في المقطع السابق لا يشغل، في الواقعة السردية، أكثر من هذه الأبيات الثلاثة. لكنّ تأثيره لا يختفي من القصيدة تماماً. إنّه يتخفى لكنه لا يختفي، ويغيب دون أن يتلاشى. إنّ له كموناً خاصاً، كالجذوة أو الشرارة أو الآهة: لا تظهر مباشرة، بل تمارس فعلها في الباطن المغلق، والسري للأشياء أو اللغة أو الانفعالات.

ثم نلتفت إلى شيءٍ آخر خفف من نمو المقطع السابق وحوّله، بلمسة شعرية بارعة، من مساره السردي النامي إلى مسار آخر، مشوش وقائم على التشبيه: اللغة هنا تقفز من النهار إلى العتمة، ومن العراء الأجرد إلى الضباب والبلل والتماعات الشباك الكئيبة. لقد استطاعت أداة التشبيه (كأنّ) أن تكون أداةً لصورة تشبيهية انعطفت بمجرى الحدث من الإشارة إلى الإيحاء، ومن السرد إلى التجسيم. وصورة الصياد في هذا المقطع تنتشر وتتجزأ في انتظار

صعودها المقبل في الأبيات (٥٣- ٥٧)، إنها تشكل المشبه به الثاني للمشبه الوارد في البيتين (٢٢، ٢٣)[١٥]: صورة كابية، نضّاحة بما يعتلج في قلب الصياد وهو يقف وحيداً أمام ريح البحر، وظلمته المائية المالحة. وهذه الصورة لا تفصح عن منبع واحد من منابعها، إنها إيماء إلى أكثر من رافد: الأسطورة تارة والتراث الشعبي تارة أخرى: إنها أدونيس، أو تموز الصياد[١٦]، وهي الصياد في ألف ليلة وليلة وشباكه الفارغة دائماً إلا من الريح أو الماء.

غير أن الشاعر لا يواصل بناء واقعة الصياد، في ألف ليلة وليلة، بل يرجئ إكمال دلالتها إلى الأبيات التالية:

٥٣. أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

٥٤. ويخزن البروق في السهول والجبال

٥٥. حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال

٥٦. لم تترك الرياح من ثمود

٥٧. في الواد من أثر

إن الانتقالة، هنا، لا تمثل تجزيء الحدث الأسطوري أو الشعبي فقط، بل تمثل تضبيباً لمنابعه الأولى ومزجاً أخاذاً لتلك المنابع. لقد تجردت الحادثة السردية، في هذه الأبيات، من ضبابها الشعبي، ونبرتها الفردية الملتاعة، وامتلأت برنين قرآني مهيب، وإيحاءات دينية وجمعية مدوية.

يقع هذا المقطع بعيداً عن المقطع الذي سبقه، إنّ الصياد الذي وردت الإشارة إليه في البيت (٣٢) لم يظهر مرة ثانية. لقد غمرته مياه النص ولم نعثر له على أثر إلا في البيت (٥٥)، وهذا الأثر يمثل تنويعاً على الحدث الحكائي في ألف ليلة وليلة؛ فقد اختفت صورة الصياد والشباك الواهية والقمر المنطفئ، وحلّت محلها هذه الصورة:

حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال

صورة الصياد، هنا، لا تماثل صورته في ألف ليلة وليلة، لقد دفعت به القصيدة بعيداً إلى أعماقها الجوفية، ولم تبق إلا جزءاً حيوياً من معاناته، بعد أن تعرضت هذه المعاناة، إلى تحويل آخر في منطوياتها النفسية. كانت تجربته، في الليالي، تكتظ بالرعب، والخيبة الفرديين. أما في، هنا، فهي تجربة مختلفة: إنها الرعد، والغضب، والبروق، والثورة الجماعية التي امتلأت بها سهول العراق وجباله. في هذا المشهد لا نعثر على الجنّي أو القمقم كما في الليالي، بل تحول العراق كله إلى قمقم كوني مخيف.

من المثير أن البيت يمكن تأمله من زاوية أخرى:

حتى إذا ما (فضّ) عن(ها) ختم(ها) (الرجال).

إنّ فعل الافتضاض، والرجال القائمين به، وضمير التأنيث الذي تكرر مرتين، كشف كثيراً من إيحاء الصورة في المقطع

كله، فاختلط الجنس بالموت والقداسة، والأسطورة بالواقع العيني الملموس. ومع ذلك فلا بد من الإشارة هنا، إلى أن حركة الأرجحة الدلالية ما تزال موجودة، فدلالة المقطع على التغيير لم تحسم. وهكذا، وانسجاماً مع هذه المراوحة، التي أشرنا إليها أكثر من مرة، فإن مشاعر الغيظ والحنق، لاتتحول إلى فعل تغييري جارف؛ فقد أُفرِغ هذا الفعل من شحنته حين سيجته بنية الجملة الشرطية وعطلت، ولو إلى حين، قوته الكامنة.

الفعل حين ينكفئ على ذاته

وفي هذه القصيدة لا تنتكس الدلالة من خلال تجزئة الحدث الأسطوري أو الحكائي الشعبي فقط، بل تنتكس أيضاً على مستوى آخر، أعني المستوى اللغوي، أو التركيبي تحديداً. إن الملفوظ اللساني، في صيغته التركيبية المنجزة، لا يندفع إلى تحقيق معناه بطريقة مباشرة دائماً، ولا يسعى إلى إنجاز هذه الدلالة عبر سلسلة كلامية متنامية ودون تعرجات، بل من خلال اجتهاد أدائي يعكر صفاء المعنى ويجعل إكمال الفعل أمراً شاقاً.

أول ظاهرة تتجلى، هنا، هي ظاهرة الجملة الاعتراضية التي تكررت، وبثراء دلالي وفير، أكثر من مرة. لقد لعبت هذه الصيغة دوراً مميزاً في إحداث تلك الخلخلات التركيبية[١٧] التي ساهمت

في إعاقة تدفق المعنى، أو تفتيت يقينيته بما يتناسب والتجربة الممضة والمشكوك في نتيجتها. لنتأمل الأبيات التالية:

٢٤. كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينام

٢٥. بأن أمه – التي أفاق منذ عام

٢٦. فلم يجدها، ثم حين لجّ في السؤال

٢٧. قالوا له: "بعد غدٍ تعود.."

٢٨. لابد أن تعود.

كم كثيفة هذه الجملة الاعتراضية: لقد وقفت، مثل شوكة، بين اسم إنّ وخبرها فبترت دلالة حلم الطفل، وألحقت به شرخاً واسعاً، سعة هذه الجملة التي امتدت ثلاثة أبيات كاملة، فلم يعد لهذا الحلم أو الهذيان الطفولي أي وميض يخفف من وحشة الطفل، أو يجعل نعاسه طرياً ومحفوفاً بدفء الأمهات.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأبيات التالية:

٧٣. وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموع

٧٤. ثم اعتللنا- خوف أن نلام- بالمطر..

يضعنا هذان البيتان في الصميم من مشاهد الرحيل، ومواقف التوديع، وما يثيرانه، عادةً، من انفعالات حادة. ولاشك

أن البيت (٧٣) يوقظ فينا، وبإلحاح لا يمكن تجاهله، بيت ابن زريق البغدادي:

وكم تشبث بي يوم الرحيل ضحىً وأدمعي مستهلات وأدمعهُ

إنّ السيّاب وابن زريق يشتبكان، هنا، في لحظة وجدانية ملتهبة من خلال مجموعة من الشذرات النصيّة المباشرة التي توحد بين البيتين: (وكم، الرحيل، دموع) إضافة إلى تلك الأجزاء غير المباشرة التي مرّت باستبدالات سيّابية لم تحجب تماماً قوتها التناصية: (يوم: ليلة، مستهلات: ذرفنا).

إنّ المشهد كله منقوع بالأسى ودموع القلب. ويأتي البيت (٧٤) ليؤدي وظيفته بطريقة متميزة، إذ يقدم المطر باعتباره ملاذاً، يغطي على الضعف، والهشاشة، ويموه مشهد الدمع، فيجعله موارياً. وانسجاماً مع منهج القصيدة في أرجاء الدلالة وتخفيفها فإنّ الفعل (اعتلّ) لا يحقق وظيفته تماماً: أعني إخفاء مشهد الدمع، أو تشويشه، لأنّ الشاعر قام بالمباعدة بين فعل التمويه (اعتلّ) ووسيلته (المطر) بطريقتين:

١- حرف الجر الباء، الذي وقف حاجزاً يمنع الملامسة المباشرة بين الفعل (اعتل) ومفعوله (المطر)، إذ لا يرتطم الفعل بمفعوله، هنا، إلا عبر الباء ومن خلاله.

٢- الجملة الاعتراضية (خوف أن نلام)، التي حالت بين الفعل ووظيفته. ومع أنّ الجنس النحوي لهذه الجملة هو المفعول لأجله، إلاّ أنها تظل على المستوى الدلالي والبصري، حاجزاً يضعف صلة المطر بالفعل (اعتلّ) ويتركهما متباعدين.

وما دمنا نتحدث عن ظاهرة انكفاء الفعل على ذاته، فيمكن لنا أن نتوقف أمام تقنية أخرى تكرّرت، لتحقيق الوظيفة ذاتها، في البيتين (٥٨،٥٣). إنّ الشاعر يستخدم فعل المقاربة (أكاد) استخداماً شديد الدلالة في مقطعين مهمين من القصيدة:

٥٣. أكاد أسمع العراق يزخر الرعود

٥٨. أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

يشكل البيت الأول (٥٣)، مفتتحاً لمقطع يمتد حتى البيت (٥٧) بينما يمثل البيت الثاني (٥٨)، بداية لمقطع آخر ينتهي بالبيت (٦٤). إنّ المقطع (٥٣- ٥٧) يحتشد بالغضب وتنامي عناصر الانفجار؛ فهو، وبطريقة استثنائية، مقطع يتأهب فيه العراق كله للانقضاض: تهب منه على المتلقي ريح صرصر عاتية، وغضب إلهيّ كاسح، وطغاة يتحولون إلى عبرة للتاريخ. ولكن الملاحظ أن النص لا يدفع بهذا التململ الداخلي، أو الاشتعال الكامن في الأعماق إلى نهايته، ولا يصل به إلى التفجر الحقيقي، بل يتركه تمرداً بالقوة أكثر منه تمرداً بالفعل. الشاعر يسعى، من

وراء هذه اللعبة، إلى إشباع النص بهذه الذبذبة الدلالية، أو هذا التأرجح الدائم بين اليأس والأمل، التحول والثبات، حتى يكون فعل الصراع أكثر عمقاً وفجائعية. وقد تم إنجاز ذلك بوسيلتين تحدثنا عن إحداهما في مقطع سابق، ونعني بها تسييج هذا التحول ببنية الشرط كما في البيت (٥٥)، أما الثانية فتتمثل، كما ذكرنا، في فعل المقاربة (أكاد) وهاتان الوسيلتان، كلتاهما، لا ترتقيان بحركة المقطع إلى التوتر، ولا تدفعان إلى تأجيج عناصره.

وتستثمر القصيدة، خاصية التكرار، إلى مديات كبيرة. والتكرار هنا، يبدأ من أدنى مستويات النص: أي الحرف، ثم الكلمة، فالمقطع. ويهيمن تكرار حرف الراء على هذا النص هيمنة مطلقة حتى يملأه بالرنين، الجاف، القاحل. كما أن كلمة (المطر) تلعب دوراً كبيراً من خلال التكرار لتعزيز هذا الجو الابتهالي، وإشباع النص بما في التكرار من قوةٍ سحريةٍ تحاكي انهمار المطر وتتابعه.

وفي هذا النص مقطعان يتم تكرارهما بطريقةٍ دالة، المقطع الأول منهما يتجسّد في الأبيات (٤٧- ٥٢) ويكرر نفسه في الأبيات (٩٦ - ١٠١) أمّا المقطع الثاني فيمتد خلال الأبيات (٨٥- ٩٥) ثم يتكرر، بشكلٍ مبتور، في الأبيات (١١٤- ١٢٠).

والقصيدة، بمسلكها هذا، إنما تعود بنا إلى خاصية أسطوريةٍ ممعنةٍ في العراقة، أعني خاصية التكرار في الأدب الرافديني القديم؛ فقد كان ذلك الأدب، بمناحاته وابتهالاته وأغانيه، مترعاً، حدّ التطرّف، بإيقاع التكرار وجمالياته.

يلعب المقطع الأول، من خلال تكراره، وظيفةً حاسمةً في بلورة الدلالة السلبية للنص. وهذا المسلك يذهب بنا إلى ملاحقة الظاهرة نفسها: أي انكفاء الفعل على ذاته:

٤٧. أصيحُ بالخليج: يا خليجْ
٤٨. يا واهبَ اللؤلؤ، والمحار، والردى
٤٩. فيرجعُ الصدى
٥٠. كأنّه النشيج:
٥١. يا خليج
٥٢. يا واهبَ المحار والردى.

يبدأ هذا المقطع ذاتياً، يندفع إلى الآخر: الخليج، بقوة النداء، والحلم، والتلهّف. بداية توحي، للوهلة الأولى، بالتفتّح والامتداد، وتهيئ مخيلة المتلقي لتوقّعات مائية كثيرة، غير أن شحنة هذا النداء تتعرّض للكسر فجأة: ويتم تعطيلها حتى تفقد ما كانت تشتمل عليه من إيحاءات، وما تدّخره من وعود.

لقد ساهمت ثلاثة عوامل في إطفاء النار الداخلية لهذا النداء، فالرّد، في البيت (٤٩) لم يأتِ من المنادى ذاته، بل من الصدى. هذا المردود العكسي والشاحب للصوت، الصدى دائماً، أدنى من الصوت وأقلّ أصالة وحيوية منه. إنه نكوص الصوت، أو شيخوخته الذابلة.

ثمّ إن الشاعر، ثانياً، أخمد حركة الصدى ذاتها وأفرغها من أيّ دفء محتمل، فالصدى، في البيت (٥٠) لم يعد صدىً عادياً، بل هو شيءٌ آخر: (كأنّه النشيج)، تعبيرٌ مضاعفٌ عن الهشاشة، وإقصاء للأمل مبالغٌ فيه. إنه الصوت وقد ارتطم بالفراغ فعاد إلينا ذابلاً وغاصاً بالنحيب.

وأخيراً، يأتي البيت (٥٢) وهو تكرار للبيت (٤٨) غير أنه تكرار مُطفأ هذه المرّة. كان البيت، في شكله الأول، يحتشد باحتمالات الحياة والموت معاً. ثم جاء، بصيغته المكررة، لا يحتمل إلا دلالة الموت بكل كثافتها بعد أن سقطت كلمة (اللؤلؤ). لقد ذهب الصوت حافلاً بدفء الذهب وبرودة الموت معاً، غير أن الصدى عاد مكتظاً بالموت وحده. ولعبة التكرار، في هذا المقطع، تعيد نفسها في الأبيات (٩٦- ١٠١).

الصورة يمحو بعضها بعضاً

يزدحم هذا النص، كما قلنا في البداية، بلغة مجازية بالغة الكثافة. وقد اكتسبت القصيدة، من خلال هذه الفضيلة الشعرية، حيوية مضاعفة في مقاربة تجربتها الفريدة بجانبيها الخاص والعام. ومع أن بنية التشبيه تهيمن هيمنة واضحة على النص فإنّ هذا التشبيه، في معظم تجلياته، شديد التوتر، ومشاكس للفكرة السائدة عن التشبيه تقريباً[١٨]؛ فهو حيوي، وملتحم الأجزاء.

وتحتل الصورة، بمعناها الموسع الذي يندرج فيه التشبيه والاستعارة، معظم النص، وتتحرك في ثناياه حركة تحفل بالتضاد والرشاقة والتخفي. وهي، في معظم تشكيلاتها لا تلعب دور الحِلْية، ولا تؤدي وظيفة الإضاءة في بداية الممر، بل هي تفعل فعلها هناك: في البعيد والقصيّ، والملتبس، لا لتسهيله أو التغني به أو تفتيت قساوته، بل لترتفع به إلى عمق أكثر والتباس أشد. ومن خلال ذلك كله يتلبد النص، شيئاً فشيئاً بغيومه الخاصة: باليأس مرةً وبالأمل الصعب مرةً أخرى، حتى يتحول كله إلى خلية من الصراع الذي ترتطم كفّتاه، في كل لحظة، وتتبادلان النصر والهزيمة، في كل لحظة أيضاً.

إن الصورة في (أنشودة المطر)، تسعى، في توازٍ عجيب مع مستواها التركيبي، إلى تضبيب المعنى، والاندراج في تلك

الأرجحة الدلالية بين الضوء والظلمة، وبين التأزم والانفراج. فالشاعر يحاول، دائماً، ومن خلال بناء الصورة بناءً خاصاً، أن يبطيء من حركة المعنى، ويعمق إحساسنا بدوام الصراع، وتموّجه. إنّه يعرقل من تضافر عناصر الصورة وهي تندفع صوب دلالتها المتوخاة. وهكذا تظل هذه الدلالة واهنة، أو بعيدة، أو مشكوكاً فيها. ويمكن للمثال التالي أن يكشف بعضاً مما أريد التوصل إليه:

٤٣. وعبر أمواج الخليج تمسح البروقْ
٤٤. سواحل العراق بالنجوم والمحارْ
٤٥. كأنها تهم بالشروقْ
٤٦. فيسدل الليل عليها من دمٍ دثارْ

في هذا المقطع، تهيئنا الصورة، منذ البيت الأول فيها، لمشهد يتفجر بالبروق والمحار والنجوم: محتشد بوعود كثيرة، وممتلئ بحركة توشك أن تندلع في أجزائه جميعاً. من خلال هذا الحوار بين حركة الموج واندلاع البرق، وبين النجوم وحصى الشواطئ، تتنامى توقعاتنا تدريجياً، في انتظار الانفجار الوشيك، غير أن انهداماً مفاجئاً يشتت شمل هذه الإرهاصات كلها، ويبعثر عناصرها في كل اتجاه بسبب بنية البيتين (٤٥،٤٦). لنتأمل تركيبة البيت (٤٥): كأنها + تهم + بالشروق.

لقد مهدت أداة التشبيه (كأنّ) لانهدام الأمل بطريقة مفاجئة، وحولت الكثير مما في المقطع من شحنة إبلاغية تخبر وتقرر، إلى بنية تتكئ على التشبيه والمضاهاة. وعبر هذا الانتقال من الإبلاغ إلى البلاغة تم تمييع الدلالة وتخفيف كثافة الأمل فيها.

أما الفعل (تهمُّ) فيدفع بالدلالة أكثر فأكثر صوب الشحوب، إنه لا يشتمل إلا على إرادة خافتة أو إرادة مشوبة بالهمّ، وهي تشي باستعداد للحركة ولكنها حركة تخلو من التوثب والحيوية. ثم إن هذا الفعل مقموع، لأنه منع من التماس الحي مع دلالته (الشروق) لوجود الباء.

وما أن نصل إلى البيت (٤٦) حتى يخيم على المشهد كله ظلام دموي كثيف يغطي كل تفاصيله. وهكذا تنمو الصورة نمواً واضحاً لكنه مقلوب، ومنكفئ على نفسه، وبدلاً من أن يوسع نمو الصورة من إحساسنا بالضوء فإنه يقوم بمحاصرته، وخنقه، ثم إطفائه.

وأنا هنا، لا أستطيع مقاومة العودة إلى مفتتح القصيدة ثانية؛ فهو مفتتح شديد الثراء، فيما يتعلق بالنقطة التي أحاول جلاءها هنا، ينهض على صورة تشبيهية غمُضت عناصر التشبيه فيها حتى تحولت أو كادت، إلى صورة استعارية مندغمة بما تمثله اندغاماً حاداً:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

لاشك أن التشبيه يستند، في عمومه، إلى حركة تندفع من المشبه إلى المشبه به. المشبه، دائماً، نقطة تندلع منها حركة التشبيه لتزداد اتساعاً وتقدماً في اتجاهها إلى المشبه به. كما أن المشبه في حاجة إلى التجسيم، والإضاءة والتوسيع. وهذه الوظائف لا يؤديها، في بنية التشبيه، إلاّ المشبه به كما هو معروف.

غير أن السياب في مفتتح هذه القصيدة لا يقوم بذلك، أو، لكي أخفف من جموح هذه العبارة، لا يقوم بذلك تماماً؛ فهو ينجز نصف هذه الوظيفة، أو بعضاً منها، ثم يحاول محوها، أو تشويشها. إنه ينسجم، مرة أخرى، مع منطق القصيدة التي تسعى إلى الوصول إلى دلالة غير يقينية.

إنّ المشبه به (غابتا نخيل) قد أضفى على المشبه (عيناك) مسحة أخاذّة من الجلال والسعة، رغم ما في هذه البنية التشبيهية من كثافة وإيجاز. لقد تجرد التشبيه من ركنيه الآخرين، أداة التشبيه ووجه الشبه، ليدخل طرفاه الرئيسيان في حركة من الاندماج والليونة. غير أن الشاعر لا يترك بنية التشبيه عند هذا الحد، أعني لا يترك المشبه به يكمل عمله بالطريقة التقليدية.

إنه يغمر المشبه به، بدفقة لونية رجراجة، فيغطي على ما يشتمل عليه من نصاعة. إنّ ظرف الزمان (ساعة السحر) ليس عبارة ظرفية مجردة، جاءت لتحديد زمن التشبيه، أو وقت تشكّله، بل هو، على العكس من ذلك، عنصر فائق الحيوية،

في تشكيل هذه الصورة التشبيهية وإعطائها عمقها الدلالي الموحي. لم يعد التشبيه، بعد دخول ظرف الزمان هذا، محتفظاً ببنيته الدلالية الأولى. إنه، الآن، يؤدي دلالته بطريقة أخرى: هاهو المشبه به، وهو يجر المشبه إلى حقل أكثر وضوحاً، غير أن غيمة مفاجئة، تغمر المشبه به بهذه الرجفة اللونية المحيرة التي تعمق من إيحاء التشبيه وضبابيّته.

ومنطق التشبيه هذا يفيض على البيت الثاني أيضاً، فالمشبه (العينان) لا يكتسب شحنته الموحية من ارتباطه المجرد بالمشبه به (شرفتان)، بل من تلك الحركة السائبة، المتباطئة وهي تتدرج في غمرة الليل.

وهكذا يتأسّس هذا النص، كما رأينا، على هاجس الأسطورة، ويتفجّر بمناخاتها دون أن يقع في كمائن التحديد، أو التعيين. إنه نصّ يتحصّن ببنيته الخاصة دائماً: يتشظّى ليلتئم، ويتقهقر ليتصاعد، ويتهدّم ليعاود تماسكه ثانية.

ولا يتمّ ذلك إلا من خلال بنيةٍ، حيةٍ، مـراوغةٍ. وهـذه البنية تجسيدٌ لدلالة شائكة، يسعى هذا النص إلى إنجازها بطريقة تتموّج بالألم والجمال معاً.

الهوامش:

---

[1] ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص ٤٧٤-٤٨١.

[2] Philip Wheelwright, Metaphor and Reality, Indiana University Press, 1962, p. 129

[3] علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٢، ص ١٥٣.

[4] ك. راثفين، الأسطورة، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨١، ص ٩٤.

[5] Frederick Clarke Prescott, Poetry and Myth, Cornell University, 1967, p. 34.

[6] جيمس فريزر، الغصن الذهبي: دراسة في السحر والدين، ج١، ترجم بإشراف أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص ٢٥٦، ٢٥٨.

[7] ك. راثفن، المصدر السابق صفحة ٦٠.

[8] بيار كانا فاجيو، معجم الخرافات والمعتقدات الشعبية في أوربا، ترجمة: أحمد الطبال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣، ص ١٩٧

[9] فيليب سيرنج، الرموز في الفن، الأديان، الحياة، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق، ١٩٩٢، ص ٤٤٦.

[10] المصدر نفسه، ص ٤٤٥- ٤٤٦.

[11] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق، عمّان ٢٠٠٢، ص. ٧٦.

[12] فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق ١٩٩٩، ص. ٢٢،٣٣،٣٦،٣٩،٧٧. راجع أيضاً آرثر كورتل، قاموس أساطير العالم، ترجمة: سهى الطريحي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٣ ص. ٢٦،٢٧،٤٧،٤٨.

[13] يذهب إيليا حاوي، في دراسته عن أنشودة المطر، إلى أن القصيدة مقطعة الأوصال. أنظر: عبد الكريم حسن، مجلة ثقافات، العدد الثاني، البحرين، ٢٠٠٢، ص ٧٨.

[14] ديوان بدر شاكر السياب، ص ٤٢٤

[15] للوقوف على لعبة التشبيه في هذه القصيدة، أنظر: عبد الكريم حسن، المصدر السابق، ص ٧٦ – ٧٨.

[16] فاضل عبد الواحد علي، المصدر السابق، ص ٢٧.

[17] حسن ناظم، البنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٢، ص ١٧٣.

[18] يرى فرانسوا مورو أنه لا يمكننا القول أن التشبيه، بذاته، أقل إرضاءً أو أقل جمالاً من الاستعارة. ويذكر أن ميشونيك، كان يأسف على ألفي سنة من سوء التقدير البلاغي والمنطقي الذي كان التشبيه ضحيته، أنظر: كتاب مورو، الصورة الأدبية، ترجمة: علي نجيب.

محمود درويش

بنيـة النـص وفتنة المجـاز

القصيدة بين بلاغتين

كثيراً ما تقتادنا رائحة المجاز إلى مكمن ذي طبيعة لغوية خاصة، حيث يكمن الشعر، وتتكاثف وسائله، وتزداد فتنته اتقاداً. هكذا كان المجاز صنو الشعر وقرينه، إنه بداية النار، أو شرارتها الأولى حين تندلع نحيلة متناثرة بين حجرين يابسين. ومن جهة أخرى، قد نرى نصوصاً كثيرة لا يشكل المجاز عصبها الأساس، ومع ذلك فإن لها قدرتها الهائلة على التأثير، أعني على تجسيد موضوعها، أو الافصاح عن رؤياها الخاصة، بطريقة استثنائية إلى حدّ كبير.

فأين تقع شعرية القصيدة؟

في لغة المجاز والاستعارة والتشبيه، أم في مألوف القول؟ وبعبارة أخرى: هل يتحتم على لغة الشعر أن تكون بلاغية استعارية على

الدوام؟ أم أنها قد تخلو من أيّ استفزاز مجازي حـار وتظلّ، مع ذلك، شعرية بامتياز؟

ويصلح هذا الواقع مؤشراً على حقيقة شعرية لا مهرب منها؛ وهي أن الاغراق في المجاز، لا يكون الوسيلة الوحيدة للشعر، ولا يكون الترابط بين القصيدة والمجاز حاسماً ونهائياً على الدوام. إن اللغة المجازية قد تقع خارج منطقة الشعر، كما أن الشعر يمكن كتابته دون تعويل على الصور المجازية[1]، والفرق واضح بين الظاهرتين:

> **"فاللغة المجازية هي ضرب من المخزون الكامن داخل اللغة، على حين أن اللغة الشعرية هي بناء، واستخدام لهذه المادة الخام"**

إن البلاغة، في النص الحديث، لا تحيل دائماً إلى ميراث بلاغي، مهيب ومكتمل البناء، بل تتجاوز هذا الميراث الصلب، والزائد عن الحاجة أحياناً إلى فضاء بلاغي أكثر جدة: يلبي حاجة الكتابة الحديثة، ويلمُّ بطبيعتها السيّالة، المتحولة، أو العابرة لحواجز النوع. إن ما تشتمل عليه هذه الكتابة، الآن، من جمال وقّاد حيناً أو فوضى شديدة الجاذبية حيناً آخر يفيض عن حوض البلاغة التقليدية، وتصنيفاتها المعهودة، ويدفع بها بعيدا عن

مراوغة النص الحديث، والدخول بخفة وكفاءة، إلى مخبّآته الأسلوبية والمجازية.

وهكذا بدت البلاغة القديمة عاجزة عن الانحناء لالتقاط تاجها وهو يتدحرج أمام تيارات التجديد؛ فالبنيوية، مثلاً، وجدت فيها "أطروحة مضادة للأدب"[2]، مثلما صار الأدب نفسه مضاداً للبلاغة. وبضربة واحدة، يختصر رولان بارت شعرية الأدب، بعنصر واحد يجعله مساوياً للبلاغة[3] هو اللغة. وهكذا تندفع البلاغة، بتصنيفها التقليدي، بعيدا عن مختبرات التحليل النصّي الحديث، وقد جاء ياكوبسن، ليلقى على نعشها وردة التراب الأخيرة حين اختزل قوانينها وتصنيفاتها المعهودة إلى النص الأدبي الذي ينطلق من تقاطعات استعارية ونسق كنائي[4].

البنية والمجاز

تحاول، هذه الدراسة، أن تتحدث عن بلاغة القصيدة الحديثة ممثلة بالشاعرمحمود درويش الذي يحظى بأجماع نادرعلى رسوخه وتجدده. وسيتم التركيز على السنوات العشر الأخيرة من تطوره الشعري، أعني السنوات الممتدة بين ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيدا) ١٩٩٥ وديوانه (كزهر اللوز أو أبعد) ٢٠٠٥. كما تحاول، أيضاً، أن لا تأخذ من البلاغة إلا ما يعينها على المضيّ في عملها دونما معوّقات. بعبارة أخرى، أن تتجنب المبالغة في جدل

المفاهيم أو المصطلحات البلاغية أولاً، وأن تكتفي من كل ذلك، ثانياً، بما يعزز النص، ويندفع به إلى أقصى ما يستطيع أداءه من جاذبية شعرية أو توتر دلالي. وإذا كان الجهد الذي يتوخّى تأجيج اللغة أو مضاعفة مكرها الجميل يحيلنا غالباً إلى سلطة البلاغة ومناطق نفوذها، فإن هذا الهدف قد يؤديه النص، وبكفاءة عالية، دون وسيلة بلاغية مباشرة.

وإذا كانت البلاغة، في مجملها، مسعى يستهدف، من خلال المجاز والاستعارة والتشبيه، تلطيف القول، أو صقله، أو جعله في مرمى الحواس، فان بلاغة النص الحديث تفارق هذا المسعى في بعض من وجوهه، وقد تتلاقى معه في وجوه أخرى؛ فهي تفارق الزينة المفرطة، وغزارة اللطائف، لتسلط فعلها على إلهاب النص وبناء رؤياه.

بلاغة القصيدة إذاً لا تعني تلبيتها لاشتراطات البلاغة القديمة دائما، مع أن ذلك لا يمنع من ملامسة البعض منها إن تطلب الأداء ذلك، وباستثناء هذا الداعي فإن لكل نص شعري بلاغته الخاصة، بلاغة لا تتحقق بشكل ملموس وحيّ إلا من خلال النص ذاته باعتباره كلاً ساطعاً، وجريئاً يتجاوز كيانه القاسي أولا، ويتجاوز الراسخ، والمقبول دون فحص أو مساءلة، من معايير وأعراف ثانياً.

وجرأة النصّ الشعري ليست حماقة متصلة، أو تهديماً دائماً[٥]، لا هدف له إلا معارضة السائد، أو تكدير اللغة باستمرار. إنّ للنص حريته وله قيوده أيضاً، وبين هذين الشرطين، تزدهر شرارته الفريدة، التي لا تشبه أية نار أخرى، يوقدها أيّ نصّ آخر ؛ فالنص، نقيض العراء، أعني نقيض الذاكرة الصافية حيث لا سوابق، ولا أشباه، ولا آثار للعابرين الأفذاذ، إنه الابن العاق لهذه الذاكرة التي يحتاجها ويتمرد عليها في الآن نفسه وبالقوة ذاتها. ومن هذا العقوق الجميل والضروري، يصنع النصّ أبوّته المشبعة بالحنان والقسوة معاً. ومن هذا الجدل المدهش والمرير بين تعطشه إلى الحرّية، وقيوده الباهظة تبزغ خصوصية النص، أعني لغته الفردية أو بلاغته الخاصة.

وهذه البلاغة لا تأخذ اتجاهاً واحداً، ولا تنهض من خزين الاستعارات والتشبيهات المعهودة، كما أن سجادتها اللغوية لا تستند إلى خيط واحد، يتكاثف بالتكرار أو يتوالد بإعادة الإنتاج، بل إن تلك السجادة ملتقى لضجيج الخيوط تارة، ولعناقها الحار تارة أخرى، إنها ملتقى للتضادات، وللذوبان: الشعر والنثر، الخفوت والصراخ، التماسك والتشظي، الكناية والاستعارة، التنافر والاندغام، الحركة والتأمل، السرد والغناء، انفتاح النص أو التفافه على ذاته.

إنها بلاغة من نمط خاص، لا تنشأ من مكون واحد من هذه المكونات، كما أنها لا تنشأ من ورودها متتابعة أو متوالية، بل تتفجر من نقطة ارتطام هذه العناصر ببعضها بعضاً، من تلك اللحظة الفريدة، لحظة الاحتكاك والانفتاح والضمّ، لحظة التقاء الشرر واشتباك المكونات، من ذلك كله يتشكل الجسد الأكبر، أعني نسيج النص، أو بطانته اللغوية، والأسلوبية والإيحائية التي تمثل، مجتمعة، بلاغته التي ينضح بها تموّج النص، وخفقانه الدائم.

ولا يقع بعيداً عن هذا الفهم ما يقوله هنريش بليث من أن "كل نص هو بشكل ما بلاغة.." [٦] أي أنه يمتلك "وظيفة تأثيرية" وإذا سحبنا هذه العبارة خارج هالتها التهويلية، فإنها تحمل قدراً عاليا من الحقيقة؛ لأن النصّ، الآن، نظام كلي الانسجام وكلي التأثير، رغم تنوع مكوناته أو تنافرها أحياناً، وهو لا يحقق تأثيره هذا باستسلامه لفتنة المجاز، أو من جرعات بلاغية جزئية تتوزع هنا أو هناك، بل يحقق ذلك كله باعتباره بناء لغوياً كلي الفاعلية: تتحول فيه القصيدة إلى بنية، والبلاغة إلى لغة.

جدل الشعر والنثر

يرى بعض النقاد [٧] أن الشعر انزياح عن معيار يتمثل في أصل هو النثر، باعتباره منطقة نشاط تواصلي، بيضاء وخالية من

الوميض تماما، لا تشتغل إلا في النافع، والعملي من الأنشطة، ويذهب كوهين إلى حكم أكثر صرامة حين يضع "الإيحائية" و"المطابقة" معيارين تتحدد بموجبهما طبيعة الشعر، أو طبيعة النثر[٨]:

"للشعر نقيضان: الأول هو النثر الذي ينقاد لقانون المطابقة. والثاني هو غير المعقول الذي يتمرد على الاثنين معاً"

أي أن النثر، بحسب كوهين، لا يتولد عنه إلا التطابق مع الخارج أو الواقعية البرانية: يتماثل معها، أو يحاكيها محاكاة تامة. أما اللامعقول من النصوص، فهو الذي يعجز عن تلبية أيٍّ من هذين المعيارين: العجز عن المطابقة، والعجز عن الاتيان بالقول المعقول، ويخلص من ذلك إلى "الضرورة المزدوجة" التي تستجيب لها الجملة الشعرية، ويعني تمردها على وظيفة المطابقة وانصياعها إلى الإيحائية.

غير أن وضع الشعر في مواجهة مناقضة للنثر، ليس موقفاً حكيماً على إطلاقه، فهو يأخذ كلاً منهما باعتباره مطلقا ثابتا أو معطى نهائيا. إن الشعر، مثلاً، حاضنة لمجموعة من المكونات اللغوية والدلالية، والإيقاعية، والمعرفية، لا تتجسد إلا في بنية مخصوصة، حسية وفردية وقابلة للتأمل والفحص. لذلك كان موقف كوهين هدفاً لكثير من الاعتراضات الجادة، فالشعر، في

حقيقته، ليس نقيضاً للنثر بل نقيضاً للا شعر. إنهما، كليهما، معياريان[9]، أي أن طبيعتهما الانزاحية لا تكمن إلا في حضورهما التنظيمي، في نسق تعبيري محدد، حتى أن الشعرية، لم تعد مقصورة على الشعر وحده، بل صارت تتعلق[10]:

".. بالأدب كله سواء أكان منظوماً أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية.."

وهكذا وفي غمرة من تداخل الأجناس، وهجراتها المتشابكة، يتماهى الشعر غالباً مع سواه، ويغدو، في هذه الحالة، مجرىً داخلياً حميماً، يتجسد في "عالم من التوتر القائم بين اللغة الاستعارية والكنائية ولغة التقرير المباشر"[11].

وهكذا أخذ الشعر والنثر، كلاهما، ينزاحان عن ثوابتهما ليكتسب كل منهما شيئاً من خصال الآخر: يتداخل الواقع مع المخيلة، والمنطق مع الحلم، والوعي مع الحدس. ومن هذا التموّج الفائر، الكدر، تتولد شعرية أخرى. بكلمة ثانية لم يعد الشعر، كما كان، لصيقا بحميميته الأولى: صافياً، ومتجانساً، ومكتفياً بذاته، لم يعد ابن الوحي، أو النقاء الخالص، والتلقائية الكبرى؛ فليس هناك، اليوم، من يكتب بعفوية[12]، وليس "هناك فيما يبدو قصيدة شعرية مائة في المائة"، أن "كل كتابة تتضمن

حداً أدنى من الجهد والإعداد"[١٣].

وهذا الجهد أو الإعداد، لا يعكر بهاء الشعر، ولا ينتهك قداسته الصافية، بل يمثل دلالة فخمة على ما يشتمل عليه الشعر من مستوى أدائي، أو فرادة في الانجاز. ولذلك لا يبدو يوري لوتمن مبالغا في ربطه البارع بين الجهد المبذول أو التخطيط لكتابة القصيدة وبين قيمتها الفنية[١٤]:

".. حيثما اقتبصنا في الكتابة الشعرية ما يشير إلى تخطيط مسبق فإن بوسعنا الحديث عن قيمة فنية لتلك الكتابة.."

وربما كان محمود درويش مثلاً ناصعاً لهذه المزاوجة بين الموهبة والمهارة، بين التلقائية العالية والقصدية المحسوبة بعناية. إن ما يبدو على نصوصه، أحياناً، من انثيال جارف، أو عبث طفولي بالكلمات أو معها، يخفي وراءه يقظة عميقة ووعياً في منتهى النشاط.

الشعر مفتونا بذاته

إن قصيدة درويش، في الغالب، متوترة، وذكية، ومشوبة بطرب داخلي موجع. وأخطر جوانب هذا الذكاء لا يتمثل في المستوى النصّي، أعني ما يجسده فعل شعري بالغ النضج فقط،

بل ما يكمن وراء هذا الفعل، يغذّيه ويتغذى منه ويلتحم به ومعه: أعني الوعي بالكتابة الشعرية وعياً نقدياً، وإنسانياً.

ولذلك كله، يمكننا أن نتساءل: أكان محمود درويش يمهد الطريق، وبكفاءة عالية، أمام عربات النقد العمياء؟ إن ذلك ليس هدفاً من أهدافه قطعاً، لكنه يظلّ إحدى النتائج المهمة لفائض وعيه وثقافته. والشيء الطريف أن درويش لا يفعل ذلك عبر نثره المدهش فقط، بل ومن خلال شعره أيضاً وبإلحاح مثير للانتباه، إن قصيدته تتحدث عن نفسها، أي أنها، أحياناً، ميتاقصيدة، تشرح عملها أو جدواها، تتحدث عن مفاهيم كالبلاغة، والاستعارة، والمجاز، وتفضح مكمن الفتنة، أو مثار العجب في لعبتها الشيقة وبالغة التعقيد في الوقت ذاته.

إن القصيدة حين تتصرف عن وصف الأشياء والكائنات وحقائق الوجود فإنها تلامس أفقاً آخر تغدو فيه metapoetry، أعني شعراً هو، في حقيقته، ما وراء الشعر: يتحدث عن فن الكتابة الشعرية، عن وظيفة الشعر، وعن أسراره وألاعيبه الخفية. وبذلك، فهو يفصح عن افتتانه بذاته إلى أقصى حدّ، لكنه يلقي، في الوقت نفسه، خيطاً من الضوء يقود المتلقي إلى مكمن الحيرة أو الفاعلية في القصيدة.

لقد شهد الشعر الأمريكي، والإنجليزي، مثلاً، هذا النمط

من القصائد الشارحة، التي تتحدثّ عن شمائلها أو دورها في الحياة. وربما كانت قصيدة الشاعر الأمريكي ارشيبالد ماكليش (فن الشعر) [١٥] أكثر هذه النماذج شهرة، خاصة بخاتمتها الفياضة بالجمال والدقة:

ليس على القصيدة أن تعني **A Poem should not mean But be**

بل أن تكون

ولا أظن أن تاريخنا الشعري قد عرف شعراً يلتفت إلى ذاته، ويصف نشاطه أو لعبته كما يفعل شعر درويش، وفي هذه الحقبة تحديداً.

بكلمات أخرى، القصيدة لدى درويش لا تتأمل مفاتنها، ولا تنشغل بخصالها بفيض من الانبهار دائماً، بل تصبح أحياناً موضوعاً لذاتها هي، أو دالاً من دوالها المركزية، أو ركيزة من ركائزها السردية، المولدة للذرى المؤلمة تارة، وللانفراج العميق تارة أخرى:

- **وليس على الشعر من حرج**
إنْ تلعثم في سرده وانتبهْ
إلى خلل في الشبهْ ! [١٦]
- **هل كتبتَ قصيدةً؟**

كلا!
لعلّ هناك ملحاً زائداً أو ناقصاً
في المفردات. لعلّ حادثة اخلّت بالتوازن
في معادلة الظلال. لعلّ نسراً
مات في أعلى الجبال. لعلّ أرضَ
الرمز خفّت في الكناية فاستباحتها
الرياح. لعلّها ثقلت على ريش الخيال.
لعلّ قلبك لم يفكر جيداً، ولعلّ
فكرك لمْ يحسّ بما يرجّك. فالقصيدةُ،
زوجة الغد وابنة الماضي، تخيّم في
مكان غامضٍ بين الكتابة والكلام
فهل كتبت قصيدةً؟ (١٧)

ربما تصلح هذه القصيدة ذات الاندفاع العجيب أن تكون خريطة شعرية، أو دليلاً للكتابة. إنها تجمع، في إهابها المتشابك، ما تناثر في قصائد كثيرة لمحمود درويش، أو ما توزع في حواراته، أو أحاديثه.

ليس فاعل التلفظ، أو منتج القول هنا واحداً، فالنص ينقسم على قائلين اثنين، إنه حوار، أو ما يشبه الحوار، بين ذاتين تتقاسمان، بدورهما، بناء الدلالة وشكلها أيضا. إن تكثيف الذوات، أو تعددها في النص أو انشطارها، عبر الحوار أو تقنية

القرين، عنصر مهم في شعرية درويش في الغالب.

إضافة إلى ذلك فإن لغة القصيدة خلية من الثنائيات: غموض الكلمات ووضوحها، الواقعي والخيالي، زيادة الملح وقلته في المفردات، خفة الرمز وثقله. وتبلغ القصيدة ذروتها العالية في المقطع التالي، الذي يضيء الكثير من خيوط اللعبة الشعرية:

لعل قلبك لم يفكر جيداً، ولعلّ
فكرك لم يحسّ بما يرجّك، فالقصيدةُ
زوجة الغد وابنة الماضي، تخيّم في
مكان غامضٍ بين الكتابة والكلامِ

الشعر، هنا، يبتكر حقائقه البيولوجية الخاصة؛ حيث تتبادل الأعضاء وظائفها الأزلية: قلب يفكر، وفكر يحس: انفعال الفكرة، وفكرة العاطفة، الحقيقة الحارة، والانفعال المحسوب، انها ثنائية جديدة تضمن فيها القصيدة فوضاها وحكمتها معاً.

وتنتقل القصيدة، بعد ذلك، إلى مكان آخر، تتوسط مجرى الزمان وجيشانه؛ فهي ابنة الماضي، من جهة، وزوجة المستقبل من جهة أخرى. تتحدر إلينا من جلال التراث، أو وعورته: عذراء، متأججة، دون جرح، لتكون، بعد ذلك وبين يَدي شاعرها، حصة لزمن قادم، هو أعمق من زمن الشاعر وأكثر خلوداً منه، وبذلك تكون ملتقى لقراء غائبين، ومفاجآت تتجدد دائماً.

وثمة لفتة شديدة البراعة يصف فيها الشاعر المكان الذي تخيم فيه قصيدته ؛ مكان غامض بين ثنائية جديدة، يخرج بنا من ثنائية الماضي والمستقبل، ليدخلنا إلى ثنائية من نمط أخر هي ثنائية الكتابة والكلام. وقد نظن، للوهلة الأولى، أن الشاعر ربما كتب هذه العبارة مدفوعاً بهاجس لغوي محض، أو لذة العبث البريء. لكننا، نكتشف أن وراء هذه الجملة ذخيرة معرفية حية وأن هناك فرقاً كبيراً بين هذين المفهومين: الكتابة والكلام، فما معنى أن تأخذ القصيدة مكانها بين الكتابة والكلام؟

إن الكتابة، كما يرى رولان بارت[18]، تحيل إلى الوظيفة الاجتماعية، فهي "اللغة الأدبية التي تمّ تحويلها من قبل مصيرها الاجتماعي" إما الكلام فيمثل سلوك الفرد، بتوهجه الجسدي والنفسي والصوتي، وكأن الشاعر، في هذه العبارة، يضع قصيدته في تماس عميق بين الكلام والكتابة، وهو تماس يجسد، بمعنى من المعاني، تماساً بين الفردي والاجتماعي، وبين الشفاهي والمكتوب.

إن مفردة الماضي، هنا، لها ثقل خاص، فهي تفيدنا كثيراً لنحدد بدقة أكبر، ربما، قضية الكتابة الشعرية عند درويش. القصيدة لديه "ابنة الماضي"، وهذا لا يعني تحدّرها من ذلك الميراث العصيّ على الغياب فقط، بل يعني أيضا ذلك الماضي الشفاهي، فهي ابنة الجسد النابع من لذته أو حيرته أو جنونه، الجسد العنيف

الحار المرتبك، وهي ابنة الحواس المفتوحة على الشهوات كلها وعلى التوق كله.

وهكذا تأخذ "كلمة "الماضي" معناها، لأن شعر درويش يحفل بجمالية شفاهية أخاذة وانهمار صوتي وجسدي مدهش. لكن هذه الشفاهية تتصل، في الوقت ذاته، بالكتابة أيضا لتحقق مستوى من الجدل المقلق بين ماضي الكلام، ومستقبل الكتابة، بين حرية القول، وما في الكتابة من تقنين وتقنية، وعزلة، وصمت، وصنعة [19].

الكتابة، إذن، منفى للشعر، كما يقول بول رومتور، لذلك فإنَّ الشعر يتوق دائماً إلى الخروج من اللغة بحثاً عن الحضور المحض، أي الانثيال الشفاهي بكل جسديته، وحرارته، وتلقائيته بعيداً عن الكتابة التي تحجب هذا التوق وتقمعه [20].

لا تتأتى بلاغة القصيدة لدى درويش من جهة واحدة. أو من سلوك شعري واحد: متناغم؛ رخيّ، وخال من الالتواءات المفاجئة، بل تتأتى من مكونات عديدة، وتعزيزات جمة. وربما كان الحوار بين النثر والشعر أهمُّ هذه التعزيزات.

ولا تتمّ هذه المزاوجة بين الشعر والنثر باعتبارهما جنسين متباعدين: لكل منهما خصائصه التي تحصّنه وتقوّي عزلته عن الآخر؛ فالنثر هنا توصيف لا يحيل إلى الجنس، بل إلى سلوك

اللغة وحيوية الأداء في النص نثراً كان أم قصيدة، لذلك سيكون للنثر، أو النثرية لدى درويش، هذا المعنى الخاص تحديداً. فالنثرية، المقصودة هنا إذن لا تحيل إلى النثر باعتباره جنساً أدبياً، بل تحيل الى مستوى اللغة، في الشعر والنثر على حد سواء كما أشرت. أنها وصف للغة النص، وإشارة إلى مستوى جنونها، أو تفلّتها من المعايير، وقدرتها على الحاق الخيبة بتوقعاتنا، أو انتظارنا لما اعتدنا عليه من أنماط القول.

ودرويش حين يزاوج بين النثري والشعري فإنه يشتغل في منطقة شعرية بالغة الخطورة، إنه يستثمر ما يفجره ذلك الحوار النشط بين شعرية القصيدة ونثريتها، أعني بين توتراتها المجازية الرفيعة وهدوئها النثري، بين عرامتها وفتورها، بين إيماءاتها الخاطفة وانشغالها بالتفاصيل؛ فقصيدته لا تتحقق، في الغالب، إلا من خلال هذا الجدل القاسي بين حلم صاف ويقظة مهلكة، بين ذهنية الحِجاج وتفجّرات القلب، ومن ذلك كله يتأتى هذا الإحكام الشديد الذي يتخفى تحت موج من التلقائية المتلاطمة. إن درويش ينجز نسيج قصيدته بدراية فذة، لا تخلو ربما من إحساس عال بالمجازفة وكأنه يعبر، بمهارة مربكة، على حبل مشدود بين شاهقين.

الشاعر يكشف عن مسلكه الشعري

كثيرة هي الإضاءات التي تكشف بطريقة باهرة عن المسلك الشعري لمحمود درويش، وسأكتفي، هنا، بثلاثة أمثلة أراها كافية لتوضيح هذه الفكرة:

١- أحب من الشعر عفوية النثر والصورة الخافيةْ

بلا قمر للبلاغة [٢١].

٢- (إلى الشعر) حاصر حصاركْ

(إلى النثر) جرّ البراهين من

معجم الفقهاء إلى واقع دمّرتهُ

البراهينُ. واشرح غباركْ

(إلى الشعر والنثر) طيرا معاً

كجناحَيْ سنونوّةٍ تحملان الربيع المبارك [٢٢]

٣- " أحسن الكلام ما... قامت

صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر

كأنه نظم..." [٢٣]

تضيء هذه المقاطع الثلاثة مساراً شعرياً قد يكون مصدراً للالتباس بالنسبة للبعض. يفصح المقطع الأول عن افتتان الشاعر بتلقائية النثر التي ينتج عنها، بداهة، النفور من البلاغة الصارخة. وأنا سأتجاوز هذا المقطع لأتريث قليلاً عند المقطعين الآخرين، في المقطع الثاني إيماء شديد الدلالة على مكونات هذا المسلك: الشعر- النثر.

على الشعر أن يتمرد على حصاره، أي إن يطلق العنان لقدراته الممكنة، وعلى النثر أن يترفّع على قدره أيضا؛ أن يكون الواقع الخرب، لا معاجم الفقهاء، مجال البرهنة على جدواه. ثم تتجمع هاتان القوتان معاً، لتكونا جناحين "يحملان الربيع المبارك".

من الشيق أن نلتفت إلى فاعلية البيتين الأخيرين، في هذا المقطع، وما فيهما من كثافة دلالية ؛ فهما محصلة لما في الشعر والنثر مجتمعين من طاقة فياضة:

- الشعر والنثر،
- طيرا،
- كجناحيْ سنونوة،
- تحملان"

إضافة إلى الخروج من الأمر إلى المضارع، ومن التلقي إلى المبادرة.

وعلينا الالتفات أيضاً إلى ما في عبارة "الربيع المبارك" من شحنة زمانية وروحية، وما توحي به من خصوبة مزدهرة.

إن درويش شاعر مسكون بالإيقاع دائماً، فهل وجد نفسه أمام هذه العبارة مدفوعاً بشهوة الايقاع وسحره ؟ لا أظن ذلك، فهي شديدة الصلة، دلالة وبناء، بجوارها اللغوي، كما أنها شديدة الارتباط بطائر السنونو تحديداً، لا لأنه طائر أثيري، وصغير ودافئ كالقلب، فهذه صفة للكثير من الطيور، بل لسبب آخر: أعني ما يحمله من ايحاءات واعتقادات روحية، كثيرة، فهو "دجاجة الله"[٢٤] التي تغري بالحب، وتهب الحكمة، وتحمي من الأذى، ولهذه الأسباب ربما فإن "جناحي السنونوة"، تمثل كما يبدو، صورة محفورة بعمق في وجدان الشاعر ومخيلته، يعيد أنتاجها في أكثر من ديوان:

- ... يا صاحبيَّ أقيما ولا تسرعا
وناما على جانبيَّ كمثل جناحَيْ سنونوةٍ متعبةْ
(سرير الغريبة، ٤٤)

- أين كنت إذاً؟ قال لي: كنت
أبحث عن حاضري في جناحَيْ سنونوةٍ
خائفة...

(لا تعتذر عما فعلت، ١٤٥)

- أنا اثنان في واحد
كجناحيْ سنونوةٍ،

(كزهر اللوز أو أبعد، ١٨٥)

وعودة الى المقطع الثاني نلاحظ أن العبارات المحصورة بين أقواس توحي، للوهلة الأولى، وكأنها اهداءات؛ والإهداء بنية نثرية في العادة، يقع خارج النص دائماً. غير أنه، هنا، جزء من إيقاع البيت ودلالته، وهو يمارس ايحاء مزدوجاً: يدخل فضاء البيت الشعري من جهة، ويذكّر، من جهة أخرى، بنسبه القديم كسلوك نثري، لكنه يظل في الحالتين، قوة إضافية فاعلة. وهكذا تبدو القصيدة وكأنها تطبق على مستوى البناء ما تقترحه أو تدعو إليه دلالياً.

وعليّ، بعد ذلك، أن أتريث عند عبارة أبي حيان التوحيدي فهي بالغة الدلالة وجديرة بالتأمل حقاً، لأنها تشكل نصاً موازياً، يضئ طريقنا إلى قصائد درويش ويجعل سعينا إلى الانخراط في أجوائها أكثر جدوى، علينا ونحن نتأمل عبارة التوحيدي أن نلتفت إلى ظرف المكان "بين " وإلى أداة التشبيه "كأن" لأن لهما دلالة ذات ثقل خاص في هذا السياق، إن أحسن الكلام أو أجمله، كما يرى التوحيدي، لا يمكن تحصيله من الشعر خالصاً، ولا من النثر بمفرده، بل من مستوى آخر من الكتابة يبدو فيها الكلام "وكأنه" يندلع في مسافة ما تقع "بين" الشعر والنثر،

وبذلك فالتوحيدي لا يدعو إلى تطابقهما، أو إلى استبدال كل منهما بالآخر.

إن ما يدعو إليه محمود درويش أمر مختلف تماماً: انه تكامل الحيوية ومقايضة الخصائص بأضدادها. وفي هذه النقطة تبدو أداة التشبية "كأن".هامة جداً ؛ فهي الشغاف الصافي، والأنيق الذي يجمع طرفي التشبية من جهة، ويجعل شملهما عصياً على التطابق من جهة أخرى، وهكذا يظل الشعر شعراً والنثر نثرا، غير أنهما وبلمسة بلاغية خادعة يندفعان باتجاه فاعلية جديدة.

الأمر الآخر الذي يستحق الانتباه في عبارة التوحيدي، أنها تمثل نقطة دالة في إفصاح درويش عن سلوكه الشعري هذا. كان ذلك الافصاح يتنامى، متناثراً، وجزئيا من البيت، إلى المقطع، إلى القصيدة كاملة، ومن التشبيه أو الاستعارة، أو الكناية، إلى الصورة، أما الآن فإن الشاعر لا يفصح عن سلوكه هذا، في حدود القصيدة وأجوائها المعبأة بالضباب ومتاهات التأويل. بل من خلال النثر، وقدرته على التحديد الحاسم، كما أن الوجه الآخر الذي تمثله هذه النقلة هو خروج الشاعر من ذاته، وإطلالته على الآخر، فالعبارة التي تتصدر ديوانه ليست شعراً، بل نثراً، وليست له هو بل لأبي حيان التوحيدي. إن النثر يكبر، ويفيض، ويزدحم، ويهدم محدوديته، كما أن القول الشعري المحض يبدأ في مراوغتنا منفلتاً من فضائه الصافي، والموغل في التجانس.

شعرية الانزياح

تُنبّه الجملة الشعرية إلى ذاتها بطرق شتى: إيقاعية، صوتية، تركيبية، بلاغية. وتبعث إلينا رسلها متخفين أو ساطعين، لكنهم في جميع الحالات يظلون رسلاً يتوهجون بالاثارة أواللطف. هكذا كانت النظرة إلى الشعر ومازالت كذلك إلى حد كبير، غير أن الجملة الشعرية تفاجئ نفسها في منتصف الطريق أحيانا. وهذه المفاجأة، أو هذا الانزياح[٢٥] عن مألوف القول، أو مألوف الدلالة هو الذي يشعل حيوية الجملة، ويعيد إليها قدرتها الكامنة، بعد أن قطعت شوطاً من الطريق الى المتلقي خافتة، مسترخية. لنتأمل ما يأتي:[٢٦]

من حسن حظك أنك اخترت الزراعة مهنةً

من حسن حظك أنك اخترت البساتينَ

القريبة من حدود..........

لا تثير فينا هذه الأسطر الثلاثة رجفة ما؛ اننا نتلقاها، أو نستهلكها كما نستهلك وجبة جاهزة، فهي أسطر عادية لا تبعث في الجسد أو الروح أو المخيلة، قشعريرة، أو بشاشة أو ذكرى، فالبيت الثاني تعميق لنثرية البيت الأول وتنويع عليه، أو هو امتداد لما يقترحه أو يوحي به. لكن هناك شرارة كامنة في الطريق، فالبساتين "قريبة من حدود..." ولكن أية حدود؟ حدود المدينة أم

النهر، أم الشارع ؟ إن هذه الاحتمالات جميعها لا تخاطب فينا إلا حاسة المكان أو الجغرافية. لكن نهاية البيت تحرّك فينا أشياء كثيرة ؛ فتقدح شرارة المعنى ويضطرب جهاز التلقي اضطراباً منعشا:

من حسن حظك أنك اخترت البساتينَ
القريبة من حدود الله..

إن هذا الاضطراب انزياح عما تقترحه الحواس، ومعاكسة لما يحبّذه الارث الشخصيّ والعام من عادات التلقي. وهو لا يحدث إلا في بيئة تعبيرية محدودة، أعني حدود الجملة، أو البيت، فيرفع حرارة المعنى والتركيب معاً، حين ينتقل بهما من استرخائهما النثري، والخالي من المفاجآت. وهذا يحدث كثيراً لدى محمود درويش؛ يحدث في الجملة الواحدة، ويحدث في محيط أكبر وأعمق منها، كما أن هذه النسمة الشعرية قد تهبّ علينا من أية بقعة من بقاع النصّ.

ويكون هذا التلاحم بين نثرية الجملة وشعريتها في أقصى حيويته حين يفيض عن حدوده ليشمل مقطعاً شعرياً أو قصيدة كاملة. في القصيدة التالية، على سبيل المثال، ثمة شعرية لا تتولد عن أقمار بلاغية ساطعة، بل عن لغة شعرية وبناء بالغ الرهافة، يتجمع تأثيره البليغ في نهاية النص كما يتجمع غدير لامع:

١- قالت الأمّ: في بادئ الأمر لم

افهم الأمرَ. قالوا : تزوّج منذُ

قليلٍ. فزغردتُ، ثم رقصتُ وغنّيتُ

حتى الهزيع الأخير من الليل، حيث

مضى الساهرون ولم تبق إلا سلالُ

البنفسج حولي، تساءلت: أين العروسانِ؟

قيل: هنالك فوق السماء ملاكانِ

يستكملانِ طقوس الزواج. فزغردتُ،

ثم رقصت وغنيت حتى أُصبتُ

بداء الشللْ

فمتى ينتهي، يا حبيبيَ، شهر العسلْ؟[٢٧]

تبدأ القصيدة بتدفق سردي يتدافع على لسان الأم، غير أن النصّ يخلو، أو يكاد، من أية ومضة استعارية أو صورة من صور المجاز: فالأم تنخرط في تلفظ إخباري متصل، دونما انزياحات، لكن دفئاً ما، ذاتيا وجماعياً يدبّ في النص: يتمثل ذاتياً في تساؤل الأم مع نفسها أولاً، وجماعياً لأن الآخرين يسمعونه وينخرطون في الإجابة عنه. ثم ينثال بعد ذلك حرف النون بكثافة ايقاعية شجية: العروسان، ملاكان، تستكملان. يضاف إلى ذلك انهمار حروف اللين والمدّ التي عرقلت حركة الأبيات واثقلتها بالشجن البطئ. وسرعان ما تتلبس

النص حركة أخرى بتأثير الأفعال الماضية: زغردت، رقصتُ، غنّيتُ. الملاحظ، هنا، أن هذه المتوالية من الأفعال تحضر أمامنا، وبالترتيب نفسه للمرة الثانية، غير أن حضورها الأول كان نثرياً إلى حد واضح:

- فزغردتُ، ثمّ رقصتُ، وغنّيتُ حتى الهزيع الأخير من الليل.

إنه إخبار، تستغرقه المعلومة إلى نهايته تقريباً. لكنّ هذه الأفعال في المرة الثانية كانت عرضة لاختلال كبير:

- فزغردتُ، ثم رقصتُ، وغنيّتُ حتى أصبتُ بداء الشلل

إن الحرف "حتى" في المثال الأول لم يكن يخفي وراءه مفاجأة ما؛ فعبارة "حتى الهزيع الأخير من الليل" شديدة الشيوع، أما في المثال الثاني، فقد فصل هذا الحرف بين المتوقع والمفاجئ؛ فالإصابة بالشلل بفعل الأفراط في الرقص والغناء، عبارة تحمل قدراً عالياً من التشويش والارباك لحقائق الحياة، وتخرج بالتعبير من النثرية الفاترة المتتابعة إلى التوتر، وبذلك يدخل هذا البيت، بعد أن دبّ فيه هذا الانتعاش المفاجئ، في بناء خاتمة شعرية عالية:

فزغردتُ،
ثم رقصتُ، وغنيتُ حتى أصبتُ
بداء الشللْ
فمتى ينتهي، يا حبيبيَ، شهر العسل؟

يجتمع شمل الأبيات، هنا، في إطار من التلهف الحار الذي تعمقه القافية ولوعة السؤال، وتستحثه حرارة الخطاب الغنائي الفاجع الذي ينعطف، للمرة الأولى، إلى المخاطب المفرد المعذب.

وفي قصيدة (لم تأتِ)[٢٨] تمتد الواقعة الشعرية في تموّج سردي متسارع، لغة تتخفف من زينتها إلى أقصى حد: لا مجاز كثيفاً، ولا قافية تؤجج سطوة النغم، غير أن هذه اللغة تتحصر بين فسحتين شعريتين: البداية والنهاية، حيث تتحدث الأنا الشعرية أو فاعل الحدث، عن انتظار خائب: لم تأت المرأة التي يحب، فيضطر إلى الغاء كل ما هيّأ لها في ذلك المساء الخاص:

لم تأت. قلتُ: ولن.. إذاً
سأعيد ترتيب المساء بما يليق بخيبتي
وغيابها

بعد هذه البداية يتحدث فاعل السرد عن ردود أفعاله؛ لابد له من أن يثأر لمسائه الجريح، وكؤوسه المهشمة: أن يعيد كلّ شيء إلى أدراجه، ويسدل ستائره جميعاً، ويسخر من بعض سذاجاته:

غطيت مرآة الجدار بمعطفٍ كي لا أرى
إشعاع صورتها.. فاندمَ

قلت: أنسى ما اقتبست لها
من الغزل القديم، لأنها لا تستحقُّ
قصيدة حتى ولو مسروقةً..
ونسيتها، وأكلت وجبتيَ السريعة واقفاً
وقرأت فصلاً من كتابٍ مدرسيٍّ
عن كواكبنا البعيدةْ

حتى هذه اللحظة، تستمر القصيدة في إنجاز شعريتها الخاصة دون تعويل كبير على لغة المجاز، أو الصورة البلاغية من تشبيه أو استعارة. غير أن ثمة هاجسا ما يأخذ في التنامي: أيمكن لهذه القصيدة أن تنتهي على هذا النحو حقاً؟ إن حاجتنا إلى الإحساس بالنهاية أو الاستقرار كما تسميه بربارة هيرنشتاين سميث[٢٩]، ما تزال قائمة، كما أن القافية، في البيت الأخير من المقطع السابق، تعمق من توقعاتنا، وحاجتنا إلى الارتواء؛ فهي، هنا، نداء إيقاعي ودلالي مقموع، ومنقطع، إنه ينتظر اكتماله في التقفية وفي الدلالة أيضاً. وهذا لا يتحقق، وببراعة، إلا بالبيتين التاليين:

وكتبت، كي أنسى إساءتها، قصيدةْ
هذي القصيدة!

وهكذا تكمل هذه النهاية العميقة للنصّ صرحاً دلالياً وموسيقيا مفاجئاً وشديد التماسك، وتجد القوافي مكانها الفاعل في النسيج النغمي والدلالي أيضاً. إن الشاعر يعد العدة لا لنسيان المرأة بل لنسيان إساءتها؛ وهذه العبارة تشد أواصر البيتين الأخيرين إلى البيت المتقدم عليهما؛ لقد غدرت هذه المرأة بقلبه وها هي تبدو، في بعدها القاسي، وكأنها واحد من "كواكبنا البعيدة". ثمّ يحدث التحول المفاجئ حين تلتفت القصيدة وبحركة ماكرة إلى ذاتها، وتصبح مركز إشعاع خاص: تتخلى عن دورها في إنجاز فعل السرد أو تتجاوزه، أعني تصبح فاعلاً من فواعل الدلالة، أو دالا من دوالّها، وكأنها تنقلب، في النهاية، على ذاتها، انقلاباً يعبر بها من الشعر إلى ما وراء الشعر:Metapoetry.

تهدئة الاندفاع الموسيقي

يبذل محمود درويش جهداً تنظيمياً هائلاً في بناء قصيدته بناء يكاد يتكشف، لولا غزارة موهبته، عن قصدية واضحة. والشيق أنه، وفي كثير من قصائده يقوم بمحاولة للحد من هذه الإيقاعية المنهمرة، وكسر اندفاعها. ولتحقيق هذا الغرض الفني يلجأ إلى مضادات كثيرة لتهدئة هذا الطوفان أو تطويعه.

يكون ترويض التدفق الشعري هدفا أمام درويش على الدوام، فهو لا يترك نفسه على سجيتها في الاستسلام لتلقائية

اللحظة الشعرية أو الانقياد لفتنة القصيدة، بل يحاول تكدير هذا الصفاء بوسائل شتى: عرقلة الانسياب الموسيقي، مراوغة القافية، الاكثار من الحوار وتقاطعاته، مجافاة الرشاقة اللغوية أو تخديشها أحياناً، اعتماد اللهجة الساخرة، الاقتراب من منطق النثر وذهنيته حيناً ومن ليونته أو خلوّه من المساحيق حيناً آخر، في المقطع التالي من قصيدة (كنت أحب الشتاء)، يقاوم الشاعر ذلك التدافع الموسيقي أو يهدئه:

- كنت في ما مضى أنحني للشتاء احتراماً،
وأصغي إلى جسدي. مطر مطرٌ كرسالةِ
حبٍّ تسيل إباحيةً من مجون السماء.
شتاءٌ. نداءٌ صدى جائع لاحتضان النساء
هواءٌ يُرى من بعيد على فرس تحملُ
الغيمَ.. بيضاءَ بيضاءَ. كنت أحبّ
الشتاء، وأمشي إلى موعدي فرحا
مرحا في الفضاء المبلّل بالماء. كانت
فتاتي تنشّف شعري القصيرَ بشعر طويلٍ
تزعزعَ في القمح والكستناء. ولا تكتفي
بالغناء: أنا والشتاء نحبّك، فابق
إذاً معنا![30]

قد نظن للوهلة الأولى أن قصائد الشاعر مأخوذة بالموسيقى، بشكل مطلق، غير أن الأمر ليس كذلك، إن قصيدته منقوعة بالموسيقى ومقاومة لها في الوقت نفسه، تندفع الموسيقى في عروق النص بقسوة محببة، لكنها لا تظلّ كذلك حتى النهاية؛ فالشاعر يتريص بهذه العاصفة لتظلّ داخلية دائماً، أيّ لتتحول إلى إيقاع داخليّ، أو قافية متخفّية داخل السطر.

إن الإيقاع، في هذا المقطع، غليان داخلي، وارف وبالغ الطراوة. وهو لا يفصح عن نفسه في حروف اللين أو كتلة الكلمة، أو تماثلها الصرفي مع سواها، ولا يتجسد في مقاومة الشاعر للوزن الهائج المندفع، أو إعثاره وتليين حوافه الصلدة، بل يكمن أيضاً في مسعى آخر لا يكفّ محمود درويش عن معاودته في نتاجه الشعري في السنوات الأخيرة بشكل خاص.

ويكشف هذا المقطع أيضاً عن مراوغة الشاعر للقافية، والحد من شحنتها التطريبية. إن فيه أكثر من قافية ممكنة لكنها جاءت مخبّأة، داخل السطر، وكأنّها شرفات من النغم الداخلي: ظليلة، وغائمة. إن الكثير من الكلمات هنا يمكنها أن تؤدي وظيفة القافية، لكنها قافية لا تتدلى من طرف البيت كالثمرة، بل تضئ هناك، في مكان ما من السطر الشعري، منزاحة عن مكانها المعهود: تكمن للقارئ لتراوغ توقعاته وتجعل من حنينه الخائب إلى الأرتواء مبعث لذته الكبرى. كثيرة هي

الكلمات التي يمثل كل منها قافية ممكنة: الشتاء، السماء. الشتاء، النداء، النساء، هواء، الشتاء، الفضاء، الماء الكستناء، الغناء، الشتاء.

وباستثناء كلمتين اثنتين، السماء. النساء، انزاحت الكلمات الأخرى جميعاً إلى داخل الأبيات، وكأن الشاعر أراد أن يجعل إشعاعها الصوتي أكثر خفوتاً، والطريف أيضا أن هذه الكلمات، باستثناء أربع منها فقط، جاءت بنهايات سائبة، أعني لم يُحرَّك حرفها الأخير، وهو الهمزة. وهكذا ظلت كل كلمة تنشط في فضاءين متلامسين، أي أن كلاً منهما قادرة على العمل في احتمالين إيقاعيين لا ممكن واحد: يمكن مثلاً تحريك آخر الكلمة لتندرج في عملية القراءة المتواصلة، كما يمكن تسكين الحرف الأخير لكل منها، لتكون قافية، أو وقفة تسهم في تموج الإيقاع والدلالة في النصّ.

هذا السلوك يضع القافية في فضاء حرّ، يجعل منها إمكانية لا اضطراراً: تقرّب القصيدة من سيولة النثر وتدفقه المرن، التلقائي من جهة، وتعيدها إلى دفء الايقاع وثرائه من جهة أخرى. وهكذا نجد أنفسنا أمام بقعة يختلط فيها التوهج بالنثرية، وتمرّ بنا القافية خافتة مثلما الطيف في مرآة مضببّة.

وفي أحيان أخرى يذهب محمود درويش إلى إخماد جذوة القافية بطريقة مختلفة، حين يسلك إزاءها سلوكاً متناقضا:

- الأرض مثل الثوب منسوجةٌ

بإبرة السمّاق في حلمهِ

المكسور... جدّي هبَّ من نومهِ

كي يجمع الأعشاب من كرمهِ

المطمور تحت الشارع الأسودْ... [31]

الشاعر، هنا، يؤجج سطوة القافية من جهة، ويحاول مقاومتها من جهة أخرى. إن اهتمامه بالقافية في هذا المقطع شديدة الوضوح: وكان يمكن لذلك أن يؤدي الى زيادة الغليان الغنائي، لكن الشاعر يحاول الوصول إلى فتور نثري يخفف من تركاض الأبيات وتدافعها. فيربط القافية بالشطر الذي يليها، من الواضح أن الكلمات: حلمه، نومه، كرمه، هي مكمن القافية.

وتمشياً مع منهجه في تهدئة هذه الفورة الغنائية والتشويش على صوت القافية قام الشاعر بشدّ الكلمتين: حلمه، كرمه، تحديداً، إلى الصفة التي تلي كلاً منهما. وهكذا جعلنا أمام قراءة مقصودة، نُضطر فيها إلى عدم الوقوف عند قافية البيت، بل العبور مسرعين إلى الصفة التي يبدأ بها البيت التالي. وهنا، تهدأ الشحنة الصوتية للقافية دون أن يتلاشى شكلها الكتابي، أي أنها تتحول إلى قافية مرئية لا سمعية: تستدرج حاسة البصر لا حاسة السمع.

ولعرقلة موسيقى القصيدة، يلجأ محمود درويش أحيـانـاً إلى

الكلمات الأجنبية: المدن، الحضارات، الكتب، أسماء العلم، الكلمات اليومية، الأرقام، المصطلحات. وبذلك لا يظل الاندفاع الموسيقي مطرداً أو متجانساً إلى النهاية:

- متران من هذا التراب سيكفيان الآن....
لي متر و٧٥ سنتمتراً..[٣٢]
يجد الوقت للأغنية:
في انتظارك، لا أستطيع انتظارك
لا أستطيع قراءة دوستويفسكي
ولا الاستماعَ إلى "أمّ كلثوم" أو "ماريا كالاس"
وغيرهما[٣٣]

- في دار بابلو نيرودا، على شاطئ
الباسفيك، تذكّرْتُ يانيس ريتسوسَ،
كانت أثينا ترحّب بالقادمين من البحر،
في مسرح دائريّ مضاءٍ بصرخة ريتسوسَ:
"آه فلسطينُ،
يا اسم التراب،
ويا اسم السماء،
ستنتصرين..."[٣٤]

إن هذه الكلمات تنهض بدور تطهيري مضاد للموسيقى المنهمرة، وفي هذا الفعل اقتراب من نثرية مشتهاة: ثمة تهدئة للصخب، والتقاط للنفس، ومقاومة للتيار اللاهث في الايقاع. هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن هذا التطهير يتجه إلى لغة النص، يشدّها إلى التراب والجمر والخشونة. ويكسر ما فيها من تعالٍ ممكن على الحياة، والتحاق بالمجرد، والأثيري، الذي لا حياة فيه.

وهكذا تقوم هذه الكلمات بدور الشوائب التي تكون المياه بفضلها أكثر هدوءاً حسب تعبير تولستوي[٣٥]. إن ما فيها من خشونة أو فظاظة، يدفع بنا إلى إدراك التناغم، وملامسة الجمال بشكل أعمق، وكأنها النقيض الذي يحاور نقيضه، ويجلوه، ويزيده نصاعة، أو هي التنافر الذي يشكل البنية المضادة للصفاء. ومن هذا الجدل الحيّ، تولد شعرية النصّ أو بلاغته النشطة؛ فنحن، بتعبير يوري لوتمن:

> " لا نشعر بالبنية طالما هي لا تقارن
> بينية أخرى، ولا تتعرض لصدع في نظامها،
> لأن هذين الأمرين وحدهما هما وسيلتنا
> لتنشيط البنية الفنية، وفيهما سر حياة
> النص الأدبي"[٣٦]

الهوامش:

---

[1] تزيفتيان تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة: د. محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، حلب ١٩٩٦، ص١١٤.

[2] أوزالد ديكرو، جان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة: د. منذر عياشي، جامعة البحرين، ٢٠٠٣، ص٢٣٩.

[3] رولاند بارت، هسهسة اللغة، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري حلب، ١٩٩٩، ص١٦٦.

[4] القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ٢٣٥.

[5] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص١٩٣.

[6] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتعليق: محمد العمري، أفريقيا الشرق، ١٩٩٩، ص٢٤.

[7] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ١٥.

[8] المصدر نفسه، ٢٠٤.

[9] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ٥٨.

[10] تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ٢٤.

[11] كمال أبو ديب، في الشعرية، ٥٨.

[12] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ٢٢-٢٣.

[13] جان كوهين، المصدر نفسه.

[14] يوري لوتمن، تحليل النصّ الشعري: مهاد نقدي، ترجمة: د. محمد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ٩٩٩، ١٥٣.

[15] The Penguin Book of American Verse, edit. By Geoffrey Moore, UK, 1979, p. 370.

[16] محمـود درويـش، كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٥، ٣٨.

[17] محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، ط٢، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ٢٠٠٤، ٩٦

[18] فإنسان جوف، رولان بارت والأدب، ترجمة محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، ١٩٩٤، ٤٨.

[19] بول زومتور، مدخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة: وليد الخشاب، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ١٩٩٩، ١٥٧-١٦٢.

[20] المصدر السابق، ١٥٨-١٥٩.

[21] محمـود درويـش، سرير الغريبة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ١٩٩٩، ٤٥.

[22] محمـود درويـش، حـالة حصار، ط٢، رياض الريس للنشر، بيروت، ٢٠٠٢، ٥٧.

[23] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد.

[24] بيار كانافاجيـو، معجم الخرافات والمعتقـدات الشعبية في أوربـا، ترجمة: أحمد الطبال، المؤسـسة الجامعيـة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣، ١٤٩.

[25] Jerem Hawthorn, A Glossary of Contemporary Literary Theory 25 Forth Edition, Arnold press, London, 2003 ,p 73.

[26] محمود درويش، لاتعتذر عما فعلت، ٤٥.

[27] محمود درويش، حالة حصار، ٤٦

[28] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ٩٣ -٩٥.

[29] Poetic Closure: A Study of How poems End, By: Barbara Herrnstein Smith, The University of Chicago press, Chicago, London, 1968, p.101.

[30] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ٥٩

[31] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ٧٣-٧٤.

[32] محمود درويش، جدارية، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٠، ١٠٣

[33] محمود درويش، حالة حصار، ٦٠.

[34] محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، ١٥١.

[35] يوري لوتمن، تحليل النص الشعري، ٢٠٨.

[36] المصدر نفسه، ٢٠٨.

يوسف الصائغ

شعرية الخوف

الشعر وفجيعة الداخل

هل الشعر قرين السلبيّ، والهشّ، والمخيف، أم أنه فيض البهجة، وصلابة الروح ؟

كثيراً ما يذهب نقاد الشعر مذاهب متناقضة في الحديث عن جدواه، أو وظيفته. فمنهم من يعطيه القدرة على الكشف عن الخبيء، والغامض والمشوّش من مكنون أنفسنا ومنطوياتها الداخلية. ومنهم من يلامس فيه ذلك الشرر الذي يشبه السحر، والذي يحرر نفوسنا من مخاوفها، وترددها، وما يترسب في قيعانها من جبن، أو هشاشة.

غير أن هناك فريقاً آخر أتخيله دائماً، وهو يتطلع عبر السياج إلى حياة تقع هناك، وتنتظر من القصيدة أن تمدّ لها يد العون، أن تكون كما الغيمة الخفيضة، التي تكشف عن مفاتنها المائية لكل ما ينتظرها بلهفة. ولا يقف طموح هذا الفريق

عند حدّ، إنه يتطلع، أحياناً، إلى الشاعر المصلح، أو الشاعر النبي، أو الشاعر المحرّض. وهكذا ينصب هذا الفريق كمائنه المغطاة بالعشب والنوايا الطيبة في انتظار القصيدة المشاركة في الحياة العامة. ويظل الشاعر حبيس تلك الأرجحة بين النبوءة، والإصلاح والتحريض.

إن هذين الفريقين يؤمنان، على ما بينهما من تفاوت، بأن للشعر وظيفة كبرى: التغيير، أو الكشف، أو ترميم الذات، أو تجاوز ما يشوبها من قصور مفزع. وواضح إن الشعر قد ينهض بشئ من ذلك، غير أن تاريخ الشعر لا يقدم لنا، دائماً، أدلة ساطعة على أن هذه المهمة، كانت على رأس أولوياته، أو أن مسيرته كانت، على الدوام، تجسيداً لهذا المسعى المحفوف بالعثرات.

وبين الموقف الأول والموقف الثاني، أعني بين اضاءة الداخل الإنساني والانخراط في الحياة العامة، يتكشف لنا موقف آخر يكسر هذه الثنائية ويأخذنا إلى فعل شعري لا تستعبده وظيفة، أو مهمة، أو دور. فعل قد يبدو، للوهلة الأولى، وكأنه مكتفٍ بذاته، غير أنه يتكشف، بعد تأمله، عن دراما هائلة هي دراما الخوف، وانهيارات الداخل، وعجزه، وابتذاله.

إنّ الشعر وفق هذه الرؤيا، صنْو القسوة وقرينها الفظّ والجميل، فهو لا يجمّل الحياة ولا يسعى إلى إصلاحها بدوافع

أخلاقية أو سياسية، وهو أيضاً لا يثقل جناحيه بمهمات نبوئية مدّعاة، بل هو على النقيض من ذلك كله يهبط بنا إلى قرارة الكأس، أعني إلى آخر موضع في الروح، إلى ضعفها المتخفّي، أو قبحها الكامن هناك، أو خوفها الذي نحاول تخطّيه، أو إهماله، أو تملقه.

إنه الشعر الذي يهجم، كنمر الغابة، على أرواحنا فيخلخل طمأنينها الكاذبة، وينهش تجانسها الظاهري. الشعر الفاضح للخوف، والنضّاح بكل ما في النفس من رضوض لا نجرؤ على مواجهتها في الضوء، أعني إحساسنا بالخسارة، أو الندم، أو اللامعنى.

وكثير من شعرنا تمجيد، مبالغ فيه أحيانا، للحياة العامة، وكثير منه يأخذ وجهة مضادة: يتجه إلى حياة الداخل، ليتحدث عنها بنبرة راضية مرضية، يعزز من قدرتها على الصمود أو يحرضها على المواجهة الواثقة حيناً. وعلى أكثر المواجهات يأساً حيناً آخر.

في كتابه (الشعر والتجربة) يرى الشاعر والناقد الأمريكي ارشيبالد مكليش إن أعمق حاجاتنا الإنسانية لم تكن الحاجة الي أن نجعل لحياتنا معنى، بل إلى أن نجعلها بلا معنى[1]. أيّ أن نكشف عن جوهرها الفظّ، والمراوغ.

وشعر يوسف الصائغ لامسَ عبر مراحله المختلفة، هذه المستويات جميعاً، كان يحاول دائماً أن يكون ملء المكان وملء

الزمان الذي يحيط به، كان تمجيداً للحلم العام تارة، وتعزيزاً لصمود الداخل تارة أخرى. لكن أكثر شعره احتفاء بالخوف والهشاشة واللامعنى هو شعره في مجموعتيه[٢] (سيدة التفاحات الأربع) ١٩٧٦، و(من قصائد البلبل الأسود) ١٩٨٠ تحديداً، شعره الذي له صدمة الكابوس، وحرقة الفجيعة.

مخاوف السرير

يشكل الخوف شاغلاً مقلقاً من شواغل الشاعر الحديث وانهماكات قصيدته. وقد ترك هذا الشاغل، بمستوياته ودوافعه المتباينة، ندوباً واضحة على النصّ الشعري تجاوزت الموضوع أو الفكرة أو الاهتمام إلى ما أحدثته في أشكال المعنى من شروخ وتشظيّات.

وقد صار في حكم الراسخ ربما في العقل النقدي الحديث أن الشعرية جهد ينصرف به الشاعر إلى نصه ليرتفع بمكوناته وعناصره إلى مستوى يبتعد به عن النص العادي، أعني النص الخامل، أو المألوف، أو الواقع خارج منطقة التأجيج والإثارة. وبعبارة ياكوبسن[٣] فإن الشعرية هي ما يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً. وأنا، هنا، لا أقصر هذا الجهد على التجويد الاستعاري أو المجازي وحده[٤]، بل على كل مسعى يهدف الشاعر، من خلاله، إلى الارتفاع بمجمل القول الشعري إلى فرادته الخاصة أو

سحره التأثيري. وهو كل مسعى يبني، أو يرتّب، أو ينمّي لغة النص، أو حركة المعنى، أو مسار الأحداث. إنه الجهد الذي يتجه إلى فائض الخوف، الكامن في قرارة النفس ليستخرجه من هلاميته، وعمائه، ويلبسه كياناً ما ليصبح ماثلاً، ومرئياً. وشعرية الخوف، في قصائد يوسف الصائغ، هي فائض هذا الذعر الداخلي عندما يفتك بنصوصه، ويدفع بها إلى مسارات أدائية ودلالية يمكن رصدها، واقتناصها، ووضعها موضع التحليل والتأمل.

لا يأتي يوسف الصائغ قصيدته بذاكرة بيضاء أو جسد محايد، بل على العكس من ذلك تماماً. إنه يجتاح قصيدته بعدة كبيرة، تتجاوز اشتراطات الحرفة الشعرية إلى وعيه بالأجناس المجاورة، وممارسته لها: المسرح، الرواية، الرسم، السيرة الذاتية.

إن الكثير من قصائده الطويلة مكتوبة بهاجس روائي فريد، وتقنيات سردية لا يمكن اخفاؤها، من مكان وزمان، وشخصيات، وحذف، واسترجاعات، وحوار وتداعيات حرّة، كما يتجلى في قصائده[٥] (انتظريني عند تخوم البحر) و(رياح بني مازن) و(اعترافات مالك بن الري). وقد تفيد القصيدة، كما هو الحال مع قصيدته (خواطر بكل عادي جداً)[٦]، من تقنية الكتابة المسرحية إضافة إلى انفتاحها على حقل الرواية وتقنياتها.

منذ مجموعته (سيدة التفاحات الأربع)، كان يوسف الصائغ عرضة لرياح شديدة القسوة تهب دفعة واحدة على فكره،

ومخيلته. كانت هذه المجموعة نقطة تحول كبرى على مستويات عديدة نفسية، وفكرية، وفنية. لقد هيمنت على معظم قصائده تقنية القصيدة القصيرة، واتخذت غالبية هذه القصائد شكل الكابوس، أو الحلم، أو اللقطة السينمائية، أو المكالمة الهاتفية، أو الحوار المبتور. ويتواصل هذا المنحى لدى يوسف الصائغ في مجموعته الأخرى (من قصائد البلبل الأسود): كانت الشرفات الأولى لتحصيناته النفسية، والفكرية ترتجّ، وكانت كتاباته تتفجر بالكثير من التحولات المقلقة، التي أخذت تزداد حدة وتتنامى بسرعة واضحة.

تبدو قصائده، في هاتين المجموعتين، وكأنها بحث عن انثاه المستحيلة، كان كمن يسعى وراء طريدة عصية، أو يحاول، بشغف موجع، أن يستعيد تلك اللذة الغائبة، أو يرمّم ذلك الجسد الممزق واعادة صنعه شلواً شلواً من رماد نسائه المتعددات وهن ينطفئن في ثنايا قصائده[٧]. كانت محاولاته لا تهدأ لانجاز هذه المهمة الشاقة، حتى لكأنه يقوم بدور أسطوري مقلوب، أعني دور إيزيس[٨] معكوساً، ليبعث انثاه القتيلة في ذلك العراء الموحش مرة أخرى، ويجمع أشلاءها الموغلة في اللذة والغياب من جديد.

كانت الريح تهب قبالة روحه مثقلة بالدم والوحشة، بينما كان يجلس على سريره البارد وحيداً، ليس معه ما يضيء به سهره الطويل إلا مخيلة مكتظة بالكوابيس، وجثة امرأة لا

تريد مفارقته. كان كمن يقف، مذعوراً على مرتفع مهلك، باحثاً عن متكأ ما، فلا يرى إلا منزلقاً شديد الانحدار ومستقبلاً مشكوكاً فيه.

وفي غمرة هذه التحولات أقبل يوسف الصائغ على النثر بشراهة عجيبة، كان النثر يتحول، تدريجياً، إلى نشاط أساسي بينما يهبط الشعر، رغم جماله وقسوته، إلى هامش يضيق كل يوم. ولا أعني بالهامش هنا وصفاً لكمّ الإنتاج، أو مساحته بل وصفاً لمكانته من نفس الشاعر. لقد أخذ يوسف الصائغ يتنكر لماضيه الشعري أولاً، ويكره الحديث عنه، ثم وصل به الأمر إلى النفور من شعره وكأنه كان يتعرض لانفصام كتابي يأخذه في اتجاهين متعاكسين: الشعر والنثر، الرواية والمسرحية، والسيرة، وأخيراً: كتابة القصيدة والنفور منها في الوقت نفسه. يقول في واحد من حوارته المهمة[9] إنه شاعر "عافت نفسه قصائده" وإن هذه القصائد ما عادت تستهويه قدر ما تستفزه لفرط ما تثيره في روحه غالباً من إحساس بالملل. وكان يحاول، في معظم نثره، الدفاع ببسالة وألم عن تحولاته هذه، وخاصة في مسرحية (الباب) وفي روايته (المسافة). لقد كان كمن يغني، في الظلمة، وهو يمتلئ رعباً، بينما ترك شعره بعيداً عن هذا السجال المرّ، والمعقد. ربما لأن النثر أقدر من الشعر على خوض هذا المعترك بتفاصيله وأحداثه، وشخصياته، وتحولاته الزمانية والمكانيّة، أما

الشعر ولغته الليلية الخاطفة فقد ادّخره لمهمة أخرى لكوابيسه، ورعبه.

حين يكون السرير كالبهيمة

الخوف، في شعر الصائغ، ليس كلمة مباشرة، وبالتالي فهو ليس معنىً لعبارة ما، بل هو أبعد من ذلك، يقع وراء المعجم الشعري، يضيئه لكنه لا يتصل به، بمعنى آخر، فإن الخوف، هنا، انفعال مقلق يتكشف عنه مشهد، أو حركة، وهو صورة تنهض معادلاً لذلك الانفعال[١٠]: يجسده دون أن يعبر عنه، ويبنيه دون أن يصفه.

تتفاوت الذوات الفاعلة، في الحدث الشعري، لكنها، عموماً، تؤكد انفصالها عن المألوف: مألوف الفعل ومألوف الشخصية أيضاً. ولذلك فإن شخصيات الحدث، في معظمها، مما يثير الرعب، أو التأمل: النمل، السلحفاة، الغراب، الجثة.

وربما كانت الجثة أكثر هذه الشخصيات حضوراً، حتى بدت وكأنها ثيمة مركزية لا يمل الشاعر من استثمارها في غالبية قصائده. وظلّ السرير، على الدوام، فضاء لامرأة ميتة تزوره قادمة من الموت أو عائدة إليه كما يتجلى في قصائد عديدة مثل: الجثة، فاكهة المرأة النائمة، زيارة، زيارة ٢، فجأة.

ومثلما تفاوتت الذوات الفاعلة، فإن فضاءات الحدث الشعري

تفاوتت كثيراً بدءاً من السرير وانتهاء بالعراء المفتوح، وتتدرج بين هذين الفضاءين مديات أخرى: كالغرفة، والبيت، والشارع والباص. ومع ذلك فلابد من القول أن السرير يمثل أكثر الفضاءات رعباً؛ فهو، دائماً، يحفر عكس رصيده في المخيلة، ويعمل، باستمرار، على تخييب توقعاتنا النمطية عنه باعتباره ملاذاً من الخوف، أو فضاء للبهجة، أو شبكة لاصطياد النوم. إنه في هيئته الحسيّة الماثلة، يظلّ محفوفاً بدلالات رمزية كثيرة، تحرّض الحواس وتدفع عمل المخيلة إلى منتهاه.

وفي مقابل ضجة الحياة الخارجية، وانهماكاتنا في تفاصيلها فإن للسرير وظيفة مضادة، فهو يعيد تجميع الجسد مرة أخرى بعد انفصالة وتشتته أو نسيانه. إنه جسرنا الراكع دائماً، لينتزع من أجسادنا قشرتها اليومية، ويلقي بها في ماء النوم، أو ماء الذكرى.

إن هذه التشظيات المتوقعة تتعرض في شعر يوسف الصائغ، غالباً، إلى الانكسار، حتى إن الكثير من مباهج السرير، أو فضائله المثيرة تكون عرضة للاهتزاز، أو الازاحة. في قصيدته[11] (أسرار)، مثلاً، يأخذ السرير هذه الصورة العجيبة:

ما يزال السرير الحديديّ،

في غرفتي

ينام على وجهه..

راسه يتدلى على الأرضِ،

عيناهُ

مغمضتان على سرٍّ،

قوائمه السودُ

تحفر أظلافها في الرخامِ،

وتحت الملاءةِ،

تبدو عظام السرير المعذّبِ،

ناتئة باردةْ..

تراودني،

أن أنام عليها...

ولو مرّةً واحدةْ..

يتخلى السرير ومنذ البيت الأول عن شطر من لطفه وليونته، فهو، هنا، سرير متجهّم. إنه النقيض لذلك الخزين من الانطباعات والمشاعر: لا يواجهنا إلا برنينه البارد، الاصمّ، القاسي، تاركاً نفوسنا نهباً لندءات التأويل تارة ولروادعه تارة أخرى.

إن هذه القسوة الحديدية لا نتلقاها إلا بهاجس من الخوف والريبة، فالصورة، لا صلة لها بأي توقع إيجابي، أو مثير، غير أن هذه البرودة الصلدة سرعان ما تُنتهك بدبيب الحياة، غير أنه دبيب مبتور وملتبس سرعان ما يتعارض مع نفسه وينقلب عليها: إن

السرير يتمرد على طبيعته، فهو سرير نائم، كما أن فعل النوم، هنا، مفرغ من تجانسه أيضاً: فالسرير ينام منكفئاً على وجهه، ورأسه يتدلى على الأرض كالمشنوق.

وهكذا تهيئنا هذه الصورة لمشاعر سلبية، لا صلة لها بالنوم الهانيء، أو بما يعدنا به السرير عادة من مباهج. هل هو سرير في سجن انفرادي أو زنزانة؟ في مكان للحجر الصحي أو في غرفة رجل يعيش لحظاته الأخيرة وحيداً؟ لا نجد في المقطع برهاناً نصياً يرجح لدينا أياً من تأويلات السرير السابقة، أو خصلة من خصاله. ليس هناك إلا إشارة واحدة تزيد الأمر التباساً، وتدفع بنا إلى مهبّ التأويلات ثانية: إن هذا السرير يغمض عينيه على "سره" الخاص، وليس على سرّ آخر هو شريك فيه، أو شاهد على كتمانه.

وتأخذ طبيعة السرير منحىً آخر منفّراً ويبعث على الخوف؛ فهو يتكشف عن حيوان ينهض على "قوائم" سوداء، و"اظلاف" تحفر في رخام الغرفة. غير أن هذا الحيوان الذي يتشكل أمامنا، يكاد أن يفارق حيوانيته فجأة ويعود إلى طبيعة السرير من جديد: إن العبارة التالية:

- وتحت الملاءة..

تعود بنا إلى خصال السرير ثانية، إلى دفئه وتموّجه، غير أن شحنة هذا الوهم سرعان ما تتفتت حين تبدو الملاءة عاجزة عن إخفاء عظام السرير الناتئة. وهكذا يتعرض السرير، إلى تحول

آخر، فهو لا يواصل تشكّله الحيواني ولا يعود إلى طبيعته، إنه يتوقف في المنتصف تماماً، بين حيوانية لم تكتمل، وبقايا وجود بشري يتناهبها العذاب والرغبة:

وتحت الملاءة

تبدو عظام السرير المعذّب

ناتئة باردةً..

تراودني،

أن أنام عليها..

ولو مرّة واحدةً...

يفصح هذا الجزء الختامي من القصيدة عن اشتهاء حسيّ، يصعب إخفاؤه أو مراوغته؛ فالسرير معذب، وعظامه الباردة تتكشّف عن هذه الرغبة في الآخر من خلال فعل المراودة؛ في جملة:

- تراودني

وهي جملة جديرة بالتأمل لأسباب عدة؛ فهي، إضافة إلى ما فيها من نزوع شهواني صريح، تضمر فاعلها المؤنث وتتستر عليه، وكأنها وقوف في المنتصف: دعوة إلى الفعل وإعراض عنه. ومن جانب آخر، فإن الجملة تفصح، للمرة الأولى، عن الذات الكاتبة، أعني "أنا" القصيدة. وتفصح، بالنتيجة، عن فاعل السرد، هذا

السارد الذاتي الذي ينهض بمهمة السرد وتنامي حلقاته من جهة ويندرج ضمن وقائعه باعتباره طرفاً في الواقعة السردية، من جهة أخرى. وهذه الأنا التي تتعرض لفعل المراودة أو الرغبة في اللقاء لا تبدي نزوعاً مماثلاً.

إن عبارة:

- **ولو مرة واحدة........**

تشي بهذا التمنّع، وتكشف عن الانفصال عن دوافعه.

والشيء اللافت حقاً في هذه القصيدة، أنها جميعاً صورة لوضع جنسي لا يثير التشهّي بل التهيب والخوف. إن السرير، في هذه القصيدة، في استسلام مطلق لغريزته المخيفة: تلذعه الشهوة، وتتملكه الرغبة في السفاد. غير أن هذا الرضوخ الحيواني المطلق لا يلقى إلا الاستجابة المعاكسة، فأنا القصيدة، أو بطلها، لا يقابل هذه الرغبة برغبة مماثلة، كما يكشف لنا المقطع الأخير من القصيدة.

- لماذا تحوّل السرير، في هذه القصيدة إلى بهيمة مغتلمة؟
- لماذا ظلت هذه الغلْمة المتأججة دون إطفاء؟
- وما الذي جعل بطل القصيدة طرفاً سلبياً في هذا الحدث؟

ربما تبدو الإجابة القاطعة ضرباً من المقامرة [١٢]، أو نوعاً من الوهم الصافي. إن أيّاً من هذه الأسئلة قد لا يجد إجابة، كاملة أو نهائية. ومع ذلك فإن الإجابة على أسئلة كهذه قد تكمن في أسئلة مقابلة، فالشعر، مكمن الأسئلة دائماً، ثم:

- اليس الشعر حلماً أو تخيلاً أو وهماً؟
- اليس النقد مغامرة للاقتراب من ذلك الحلم، أو ذلك اوهم نتفحّص خلالها لغته الليلية المارقة، وصوره العصية على الإدراك؟

يبدو لي أن الصورة المخيفة التي جسدها يوسف الصائغ، لهذا السرير البهيمي تمثلُ، ربما، إحساساً بالأثم أو الخوف أو الندم. فالسرير المقعي، كالبهيمة، يتفجّر بقوة كابحة لكلّ ايحاء شهواني. إنه يدمر ما تشتمل عليه صورة المرأة؛ عادة، من إشراقات اللذة، أو تداعيات الجنس، وكأن السرير، بعد رحيل أنثاه الأولى، صار باعثاً على الرعب لا على النشوة، وعلى التوحش لا على الهناءة.

ظلت صورة السرير مفتوحة على ممكنات تأويلية عديدة، لم يعد فضاء لابتهالات الجسد الحارة، أو للافصاح عما فيه من تلقائية وصبوات. إنه الآن يتقمص طبيعة الحيوان، ويستسلم لغلمته الغليظة. وهكذا تنزع قصيدة (أسرار) من السرير هالته الجسدية

المحفوفة بالنشوة. إن عنوان القصيدة نفسه، ينهض على أنقاض السـرير، بعد تفكيكه وبعثرة اسمه بلعبة جناسية بارعة، فالقصيدة، إذن، تفصح عن مسلكها التدميري منذ العنوان، وتدفع بالسرير إلى هوة حيوانية ملغزة، تقترن بالأثم لا اللذة، وبالدناءة لا الارتواء. لذلك فإن الرغبة في النوم، حتى مجرد النوم على هذا السرير، لا تواجه إلا بالممانعة؛ لأن النوم لم يعد طريقاً إلى الجسد، أو شرفة للحلم، بل انخراط في عمل بهيميّ مقزّز.

الاكتمال بالموت

يظلّ السرير، في قصائد يوسف الصائغ، معتماً ويابساً على الدوام: لم يشهد لقاء وجدانيا مكتملاً بين عاشقين، ولم يضئه جسد امرأة حيّة إلاّ نادراً:

١- عالم الغياب:

قميص نومها

ملقىً على السريرْ..

كتابها

منضدة الزينة،

مشطها..

المرآة...

والمفتاح ما يزالُ،

فوق البابْ

يفصل بين عالم الحضورْ

وعالم الغيابْ[١٣]

٢- السؤال الأخير:

يبتدي الحبّ.. بالأسئلةْ..

ينتهي...

ويظلّ السؤالُ

بدون جوابْ

ونحن

نفتش في الكلماتْ...

وبين الأصابع.. والذكرياتْ..

فما بين أسئلة في الضميرْ

وأخرى تشاركنا في السريرْ..

نزيد عذاباً..

ونزداد حباً

إلى أن

يجيءُ

السؤالُ

الأخير.. ![14]

تشترك هاتان القصيدتان في تعميق ملمح مهم في موضوعة السرير عند الصائغ وهو الغياب. فالسرير، كما في القصيدة الأولى مكمن لذكرى امرأة غائبة، متوّجٌ بقميص نومها، ومحاط بنتفٍ من بقاياها: كتابها، منضدة الزينة، مشطها، المرآة. إن كل واحدة من هذه الإشارات تمثل حضوراً ناقصاً، فهي مبتدأ مفتوح على الغياب، أي على خبرها المحذوف، وكان يمكن لهذه القصيدة، لو استمرت في تعداد لوازم المرآة وأدوات زينتها، أن تظلّ، ربما، حبيسة منظور حسّي يذكر بنزار قباني ونسائياته، غير أن الشاعر يلتفت، التفاتة ذكية، حين يتوقف أمام تفصيل واحد من تفاصيل هذا العالم النسائي المائج فينحرف بالدلالة إلى منحى مختلف؛ فهو لا يكتفي بذكر المفتاح باعتباره واحداً من التفاصيل التي ذكرها تباعاً مجردة من إيما وظيفة انفعالية، بل يجعله مصدراً لجملة من الدلالات، بعضها لا يقع بعيداً عن رمزيته الجسدية وفاعليته المعطلة. لكنه، مع ذلك، قلب اتجاه المشهد كله، وارتفع به إلى دلالة مشحونة بالوجع والغياب، وهكذا يظلّ المفتاح حدّاً بين حضور يخترقه الغياب، وغياب يؤكّده الحضور ويذكّر به.

في القصيدة الثانية (السؤال الأخير) يغدو السرير حاضنة يتجاور فيها الحضور والغياب معاً، لكنه حضور خاص تقلقه أسئلة مريرة لا جواب لها، وغياب ينمو مع الحب وعذاباته. يكدره الوعي بقسوته وحنوّه، ويؤججه الجسد بنداءاته وعرامته، وهكذا تستمر لغة السرير في جدلها هذا حتى يأخذ الغياب اكتماله النهائي بالسؤال الأخير: أي الموت. هذا السؤال الذي يدشّه خوفنا منه إلى قيعان النفس، ثم يعيده إلينا السرير ثانية، محفوفاً بالنوم تارة وبالبهجة القلقة والمهددة بالزوال تارة أخرى.

سرير الأضداد

وتنتقل صورة السرير، في قصائد أخرى، متخطية دلالة الحضور الناقص أو الغياب المقترن بالحضور، كما في القصيدتين السابقتين. ففي قصيدة (فاكهة المرأة النائمة)[١٥] يغدو كل شيء مساوياً لنقيضه وضده: يغدو الأسى ضحكاً، والغياب حضوراً، ويتماهى السرير مع التابوت حتى يتبادل الموت والنوم خصائصهما وأدوارهما المتضادة.

في المقطع الأول من القصيدة، يتشكل الهزل المرير من صميم المأساة اليانعة، حين يكون الموت في مثل نعومة النعاس، وتتبرعم زهرة السخرية من خشب التابوت؛ هازئة بعالم النهار الترابي:

كانت المرأة النائمةْ

وهي في قبرها...

تسمَعُ أصواتهم،

وتغالب ضحكتها

....

وتأخذ المضاهاة بين السرير والتابوت مداها، ليغدو الموت لعبة مضحكة، وتتهاوى الفروق بين التعارضات الطافحة بالمرارة:

حين صبوا على القبرِ

ماء الوداع الأخيرْ

فكّرتْ:

لعبة الموت مضحكةٌ..

ثم راحت تقارن، ما بين تابوتها،

والسريرْ

وهكذا ينقلب السرير على نفسه، ويريك صورته الراسخة في الوجدان والمخيلة: إنه الآن إناؤنا الليليّ الذي نملؤه بالنوم، أو الأحلام، أو التشهيّات. فهو في واقع الأمر، وكما تقدمه هذه القصيدة، قبرنا الليليّ الذي نمارس فيه ملذاتنا أو موتنا المؤقت، وتسيل عليه أطرافنا المنقوعة بالخوف ناسية كل ما يشدّها إلى النهار. بعبارة أخرى، إن فعل النوم هنا هو تسمية أخرى لفعل الموت:

لم تعد تسمع الآن صوتاً

لقد ذهبوا كلهم...

فليكن

وأحست نعاساً من الحزنِ،

يملأ تابوتها

وشيئا من الجوعِ..

مدّت أصابعها إلى باقة الوردِ،

قرب مخدّتها...

أكلت وردتينِ

.. ونامت..

وتكتمل المفارقة: لا يفصل المرأة عن الحياة، إلا سقف تابوتها المليء بالحزن والنعاس، والذي يبدو وكأنه حاجز بين عالمين: خارجي يبعث على الضحك، وداخلي يتصل بالذات وهي في عريها الفاجع والحقيقي أمام الموت. إنها الآن أكثر قرباً من الحقيقة، وأكثر انخراطاً في عبث المقارنة بين وجوهها المختلفة.

ومن اللافت، هنا، إن المرأة لا تبدأ لذة الانسجام مع الموت إلا بعد أن تنطفيء أصوات المشيعين، خارج تابوتها، ويأخذون في الانصراف. وكأنها الآن تبدأ استمتاعها، بموتها اللذيذ الصافي دون أن يعكره أحد. وكما تفعل امرأة انهكها فعل الحبّ، وداهمها النعاس واللذة وشيء من الجوع:

مدت أصابعها إلى باقة الورد

قرب مخدّتها..

أكلت وردتين

ونامتْ..

وهكذا يأخذ التابوت خصال السرير، ويتماهى فعل النوم[١٦] مع فعل الموت تماماً.

القداسة المنتهكة

في قصائد يوسف الصائغ يتعرض السرير، دائماً، إلى الانتهاك؛ تنكسر وظيفته الأزلية فيغدو نقيضا للأمن والهناءة، أعني يغدو بؤرة للخوف، وتوالد الكوابيس، ويغدو في أحيان أخرى، مكاناً للنقص: نقص الفاعلية أو بترها، أو نقص الآدمية، أو تحوّلها إلى النقيض.

إضافة إلى كل ذلك فإن هذا السرير قد يصل إلى الدرجة صفر تماماً، حين يفقد الكفاءة لأداء أي من وظائفه؛ فلا يعود سريراً للحب ولا سريراً للموت أيضاً.

يحدث ذلك، وبغرابة مؤلمة، في قصيدة (العيون)[١٧]، التي تجسد عجز السرير، أو تجرّده من أي وظيفة. تنشطر القصيدة إلى خليتين متقابلتين، تشتمل كلتاهما على فعلين متضاديْن دلالياً

وبنائياً ، لكن القصيدة لا تكتفي بهذا الانشطار بل تذهب به إلى مدياته البعيدة؛ فالفعلان منقوصان، أو محبطان تماماً :

إنها امرأتي..

أيها العابرون..

وهذا سريري..

أشيحوا..

أما تستحونْ ؟

هكذا يتأسس فضاء الحدث ويتأكد جوهره: المرأة والسرير، وحرف التوكيد ، وياء التملك، واسم الاشارة، وفعل الأمر، وأداة النداء، وصيغة الاستفهام. إنه مفتتح يضجّ بحركة الذات وبما يؤكد حضورها ، هنا والآن. كما أن السارد الذاتي على أهبة الحبّ، لكنه حب منتهك، يُجرُّ بعيداً عن دفئه السرّي المقدس، ويُنشر أمام فضول العابرين:

يصعب الحبّ

حين تحدُق فينا

العيون الغريبة..

إن فعل الحبّ، هنا ، يتجرد من هالته السرية ، ويتعرّى أمام المارّة، ليغدو عصياً على التحقق، ومفرغاً من خصوصيته فينتسب إلى المبتذل، والمفضوح.

وحين ينتهي السارد من إنجاز المقطع الأول من القصيدة، يتنامى جزؤها الثاني كالآتي:

ويأخذها الموتُ مني..
فتهمَس لي،

وهكذا ينبثق هذا الجزء، ليؤسس مساره السردي، وملامحه الأسلوبية المغايرة للجزء الأول، في الدلالة وفي الأداء معاً. إن النبرة هنا تتشكل في فضاء الموت، أو تفضي إليه، لا ذكر للسرير هنا، ولا شيء من عنف المقطع الأول ورسوخه في الزمان والمكان، لا شيء إلا الاستسلام لقوة الموت. ومما يعزّز من حيوية الدلالة في هذا المقطع، إن المرأة لا تُنتزع من السرير، بل تُقتطع ممن تحب وكأنها فلذة (منه) تفارقه إلى الأبد:

- ويأخذها الموت (مني).
فتهمس (لي)

إن التعزيزات الأسلوبية، هنا، غزيرة الدلالة، فالعبارتان (مني) و(لي) تؤكدان وظيفتهما بطريقة باهرة، فالمرأة لصق حبيبها، وبضعة منه، وبذلك يحتشد البيتان بكثافة ذاتية حادة.

وتبلغ القصيدة مدى دلاليا قاسياً ومفاجئاً في المقطع الأخير منها، هذا المقطع الذي ينهض على مجافاة تامة لمقطعها الأول،

كان الحب يستعصي أمام عيون العابرين، أما في هذا المقطع فيصبح الموت هو الآخر عصياً على الاكتمال:

ابتعد يا حبيبْ
يصعب المـوتُ
حين تحـدّق فينا
العيـون الحبيبـةْ

يشتمل البيت الأول، من هذا المقطع، على وعد مضلل، سرعان ما تنسفه الأبيات الثلاثة الأخرى، وبذلك ينشأ تململ دلاليّ حيّ بين الأبيات: ابتعاد الحبيب عن امرأته شرط لاكتمال الموت؛ إذ يصعب عليها أن تموت أمام عينيه. لذلك لم تكن رغبتها القاسية في رحيله إلا هرباً من عذاب أقسى: من عذابه حين يراها تنتفض بين مخالب الموت، وعذابها وهي تتشبث بالحياة من أجله. وهكذا يكون المقطع الأخير، عدا البيت الأول منه، نشاطاً دلالياً معكوساً للمقطع الأول من القصيدة.

السرير و السلطة

ويمضي السرير في تعرّيه وخذلانه: يكبر فضول المارة، بعد أن يتعرض لتحوّل مخيف، فلا يعود حُمْقاً اجتماعياً، أو تطفلاً مجافياً للأخلاق ينتهك ذلك السرّ المقدس، بل يتخذ هذا

الفضول صورة السلطة، ويتشرب الكثير من انتهاكاتها، وقدرتها على توليد الخوف، وتسريبه إلى أكثر اللحظات انقطاعا إلى الحلم أو إلى الجسد. إنه تحول آخر، لكنه من طبيعة خاصة هذه المرّة، خوف من نمط مختلف، يخالط رائحة السرير، ويقطر من حفيف أغطيته؛ أو يكمن في ثناياه كما في قصيدة (أمسية السبت)[١٨]:

في هذي الساعةِ..
من أمسية السبتْ..
حيث امرأة نائمة قربي..

والغرفة غارقة في الصمتْ..
أتوقع أن يحدث شيء ما..
أن يقرع بابي
شرطيّ – مثلاً –
يسأل عن رجلٍ مجهولْ

أو أنظر تحت سريري،
فأرى، ثمةَ، إنساناً مقتولْ..

قصيدة مخنوقة، لكنها متوترة، يحاصرها الزمن من بيتها الأول وحتى خاتمتها المثقلة بالذعر. ثمة وطأة ثقيلة للزمن هنا، وتحديد صارم لحضوره في البيتين الأولين من القصيدة. و حين

تندفع إلى واجهة المشهد امرأة نائمة تنعش مخيلة القارئ، وتدب في توقعاته حركة ما، وكأنّ المشهد يهيئنا للقاء جسديّ حافل بالمسرات.

ولكن قبل أن يذهب المتلقّي، أو نذهب نحن، في استسلامنا لهذا الظن، ننتبه إلى إن هناك امرأة ما، وليست امرأة مخصوصة:

حيث امرأة نائمة قربي..

لقد هدم هذا التنكير ما في العبارة من بهجة حسية متوقعة، ثم يأتي الظرف (قربي)، ليُجهز على ما بقيَ من إيحاءات: إن المتحدث، أو السارد، في هذه القصيدة، لا ينخرط في مشروع للذة، أو الانصهار في الآخر: المرأة، فهذه المرأة تقع خارج معرفته، يترصدها التنكير وعدم الألفة، ثم إنها نائمة (قربه) وليست (معه).

والنص لا يتركنا لتوقعاتنا المسترخية؛ إذ يقحم السارد نفسه، فيريك المشهد كله ويحقنه بالخوف والهواجس، ويهدم ما تهيأت له أخيلتنا من توقعات؛ فهو ينتظر شيئاً ما، غير أن هذا الشيء، يأخذ شكل الكابوس: شرطياً يقرع عليه الباب، أو جثة يكتشفها تحت سريره. الملاحظ، هنا، إن الباب والسرير، كليهما، جاءا مضافين إلى ضمير المتكلم، أو الأنا الشعرية. أنهما، على العكس من المرأة النكرة، يؤكدان انتماءهما إلى

بطل النص، وتمثيلهما لعزلته الشخصية الآمنة، التي يتم انتهاكها بهذا العنف. وبذلك يفرغ المشهد من تداعياته المشتهاة، لتحل محلها بواعث الخوف أو رموزه: الشرطي رمزاً للسلطة، والجثة كتلة من حياة متخثرة.

عند هذه النقطة كان من الممكن أن يهدأ منسوب القلق، قلق النص وتوتره وننساب معه هادئين إلى الساحل؛ فالذات المتحدثة حصرت هواجسها في احتمالين محددين، واقترحت لهما شكلاً متعيناً: الشرطي أو الجثة. أي أن منازلة هذا الخوف تكاد أن تنتهي إلى حل ما؛ مواجهته، أو التكيّف معه على الأقل.

لكن النصّ، هذه المرة، يرتفع في موجة انفعالية جديدة، تعيد التوتر إلى سيرته الأولى، وتشحن مناخ المقطع كله بالتوقعات من جديد، غيرأنها توقعات مشوشة ومبتورة: فهي لا تحدد موضوعها أو فكرتها، ولا تقترح لها شكلاً كما حدث في المقطع السابق:

أتوقع أن يحدث شيء ما..

لكن..

تمضي الساعاتُ..

ولا شيءَ..

سوى أمسية السبتْ

تتفرّس بي

من نافذة البيتْ

أتعب من قلقي..

وأنامْ..

وهنا، لا يجد سارد النص إلا الليلة نفسها تحدّق فيه من النافذة، مثقلة بالقلق، والوسواس الذي يُجسده حرف السين في هذه الكلمات الأربع: سوى. أمسية. السبت. تتفرّس

لم يتبق، إذن، لسارد الحدث الشعري مهرب من قلقه العاصف إلا النوم. لكنه، وكما يوحي الشكل البصري للبيت الأخير، نوم معزول، ومثقل بالخوف.

وإذا كان دخول الشرطيّ، أو العثور على الجثة يمثلان انتهاكاً لهالة السرير، وخرقاً لخصوصيته، فإن هذا الانتهاك والخرق يظلان على مستوى اللغة، أو الافتراض، أعني أنهما نتاج مخيلة مهدّمة: أنهكها الخوف، وعصف بها توقع الغامض والمجهول. وبعبارة أخرى[(١٩)]، فإن العنف، هنا، شفهي أو لفظي محض، وليس عنفاً فعلياً.

غير أن هذا العنف لا يظلّ عائماً ضمن هذه الحدود، بل يندفع على شكل حدث مفاجيء، ليدمر دلالة السرير وغبطته، ويتجاوز

اللغة، أو التخيل، أو التوقعات. يحدث ذلك في أكثر من قصيدة لعل أبرزها (فجأة)[٢٠]:

كنت مستلقياً في سريري..

وإلى جانبي امرأةٌ عاريةْ..

فجأةً..

فُتح البابُ..

جاء رجالٌ ثلاثةْ..

أخذوا امرأتي..

وخلوا إلى جانبي

امرأةً ثانيةْ...

تبدأ هذه القصيدة بداية مسترخية، لتؤسس لاحتمال ممتع، لكنه، وكما حدث في القصيدة السابقة، احتمال يأخذ بالتآكل بسرعة؛ فالمرأة غير معرّفة هذه المرة أيضاً. وثمة اندلاع قوي لسلسلة من الأفعال المفاجئة: فتح الباب، دخول الرجال الثلاثة، أخذهم المرأة، ووضعهم امرأة ثانية بدلاً عنها. الملاحظ، هنا، أن القصيدة تعمّق اختلافها عن أجواء القصيدة السابقة في جوانب عدة.

كان العنف، على مستوى اللغةِ والتوقع فصار الآن على المستوى الفعلي، وحتى طبيعة الأفعال تعرضت إلى تحوّلٍ كبير، تحول الطرْق المتوقع على الباب، إلى فتح مفاجيء له، وخرج

الشرطيّ من المتعين إلى الغامض، ومن الوحدة إلى التعدد، ثم اندلعت متتالية من الأفعال الحادة.

وكما حدث في القصيدة السابقة، يشهق النص شهقة مفاجئة في نهايته، تاركاً في مخيلة كل منا، أو في ذاكرته، قطرات من دمٍ عنيف:

عندما أخذوها..
تبقّت أصابعها
في يدي..

إن القصيدة تحفل، على قصرها، بجو عجائبي متوقد، وهي، كالكابوس، مقلقة عاصفة، فوق طبيعة، وكأنها شظية من حلم أسود، قفزت من اليقظة إلى النوم أو من النوم إلى اليقظة، لا فرق. إنها تجسيد لعالم تختلط فيه الخصائص، يغترف الضدّ من الضد والواقع من نقيضه: يفيض الكابوس على الواقع، وتغدو الحياة قرين الغرائبي وصنوه. وبذلك يعرى الحلم الفردي من أسيجته، ويختلط النهار بالليل، ويكتسب السرير فظاظة الشارع.

كوابيس اليقظة

أشرت، في مقطع سابق، إلى أن السرير في قصائد يوسف الصائغ لا يبدو، في الغالب، إلا معتماً، وخالياً من الحياة، غير

أن هذه الملاحظة قد تحتاج إلى شيء من التعديل وإن كان طفيفاً. فما يبدو حياةً، ليس أكثر من حياة سلبية أو متوهمة، أو كابوسية. إنه إفصاح عن عقمها، أو خلوّها من الجوهر والمعنى. ونحن قد نحس، أحياناً حركة ما، لكنها حركة في اتجاه الذبول، أو الرعب، أو الموت في النهاية. تمثل قصيدة (الجثة)[٢١] افتقار السرير إلى حركة الحياة، إلى ما يرتفع بلحظة العيش إلى مستوى الفاعلية:

الليلةَ..

في الأحلامْ..

مرّ علي وجهيَ صوتُ تنفّسها،

فأفقتُ..

رأيت الجثّةَ،

فوق سريريَ،

نائمةً..

قمتُ،

واشعلتُ الضوءَ،

ففتّحت الجثة عينيها...

سألتني

إن كان الليلُ على أوّلهِ..

قلت: أجلْ...

قالت: ما تأتي لتنامْ ؟!

مفتتح شديد الثراء، ويعدُ بالكثير؛ فالليل، والأحلام، وتنفس المرأة، علامات تنتمي إلى حقل واحد أو يكاد أن يكون واحداً: حقل الجسد في توهّجه، أو استرخائه. وهذا المقطع يمثل الحركة الأولى، من حركات ثلاث تشكل الحدث الشعري، هنا، وتغذي نموّه وتصاعده.

تنغلق هذه الحركة باستيقاظ الأنا الشعرية، أو سارد الحدث. وواضح أن هذه الأبيات الافتتاحية تمهّد لبداية ليّنة وموحية إلى حد كبير. إن قارئ القصيدة يجد، دون عناء، أنه على وشك الانخراط في فعل جمالي خالص، أو استقبال ذي طبيعة خاصة لهذا النص، فكل العناصر المكونة لهذا المفتتح تدفع بنشاطنا التخيلي إلى وجهة محدّدة: جسدية ولذائذية مثلما هي مسترخية وآمنة.

ومن أوجه الثراء في هذا المفتتح أيضاً، أنه ينطوي على التفاتة بارعة، تسهم في توتير النص وتعميق خيوط الارتياب فيه، إن ضمير التأنيث، في كلمة (تنفّسها) يتكشف عن شحنة تضليلية كبيرة، فمرجعه يظلّ مشوشاً: أهو تنفس امرأة: زوجته أو حبيبته مثلاً؟ أم أنه تنفس الجثة التي وجدها في فراشه بعد استيقاظه؟ وهكذا

نكتشف أن ضمير التأنيث هذا مبعث حيرة تأويلية تنعش دلالة النص وتثريه.

أما النقلة الثانية فتبدأ على النحو التالي:

- رأيت الجثةَ،

فوق سريريّ،

نائمةً..

إن رؤية الجثة، هنا، بداية لشرخ زمني، تنشطر فيه اللحظة الآنيّة إلى شطرين: يقظة السارد ونوم الجثة؛ لحظتان متضادتان يضمهما، رغم تعارضهما، فضاء واحد هو السرير. بكلمات أخرى تؤشر هذه النقلة حركة تتجمع قطرة قطرة، لتشكل بداية الكابوس، ومرة أخرى نلاحظ أن اللحظتين المتعارضتين لا تلتقيان في سرير ما، أعني في أيّ سرير من الأسرّة، بل في سرير محدد ينتمي إلى الأنا الشعرية، ويعود إليها عودة صريحة لا لبس فيها:

- فوق سريري

وإذا كانت النقلة الثانية تستند إلى فعل من أفعال الحواس: رأيت، فإن النقلة الأخيرة تدفع بالمشهد خارج السرير، حيث ينزلق السارد من سريره الطافح بالنوم إلى يقظة تنمو كالكابوس:

قمتُ،

وأشعلت الضوءَ،

ففتّحت الجثة عينيها..

سألتني.

إن كان الليل على أولّهِ..

قلت أجلْ

قالت: ما تأتي لتنامْ ؟!

يأخذ المشهد، في هذه النقلة، بالبروز والتبلور من خلال جملة من الأفعال المادية: قمت، أشعلت، فتّحت. يبدأ البروز أولاً، في التقاطيع الخارجية للمشهد وفي حركته عبر المكان، ثم يهبط في اتجاه الداخل من خلال اللغة وتعالق الذوات وحوارها. وهكذا يتنامى، ويسيل ويزداد سطوعاً، لكنه سطوع لا يكشف إلا ما هو مخيف وغير طبيعي، فالضوء لا يقترن، هنا، بالجمال ولا يفصح عن مفاتن مستترة، بل يقترن بموت غريب أو حياة غريبة: جثة تفتّح عينيها، وتسأل عمّا مرّ من الليل، أو عما بقيَ منه. الضوء يكشف مكمن الرعب لا مكمن الهناءة.

وربما للمرة الأولى، يقترن السرير بحركة ما، صلة ما تربطه بالمشهد الكلّي؛ أو بعنصر من عناصره. أعني صلة السرير بالغرفة أو حوار الجثة مع سارد الحدث أو الكابوس.

عند هذه النقطة، أجد أن العودة إلى النقلة الأولى أو مفتتح القصيدة بالغة الأهمية؛ فهي تشكل الزمن الأول للحدث الشعري، أعني زمن الحلم، أو النوم. وهو زمن رخيّ، وناعم إلى حد ما، كما أنه يعد، كما قلت في مقطع سابق، بتفاصيل هانئة. أما الزمن الثاني في النص، فيبدأ حين يفيق السارد من حلمه، أي حين يهبط من حافة النوم إلى اليقظة. والشيق، هنا، أن النصّ يتلاعب بمنطق الزمن فيجعل زمن اليقظة، لا زمن النوم، كابوسياً، وفوق طبيعي.

وهكذا يغدو ما هو واقعي وعادي عجائبياً، ومجافيا لكل ما هو عقلاني: الكابوس، هنا، لا يحتاج إلى النوم أو الحلم فضاء له؛ لأن الواقع أشدّ عجائبية من العجائبي وأكثر رعباً من الكابوس[٢٢] والمثير أن الجثة حين تعلم أن الليل ما يزال في بدايته، تطلب من بطل النص أن يأتي للنوم، وكأنها تشفق عليه من واقعه الكابوسيّ الذي سيطول، وكأن كوابيس النوم أخف وطأة من كوابيس اليقظة.

وإذا كان عالم كافكا كله، كما يرى تودوروف[٢٣]، يخضع لمنطق حلمي، إن لم يكن كابوسياً، فإن عالم يوسف الصائغ، في هذه القصيدة، وفي سواها من قصائده القصيرة تحديداً، لا تقع، بعيداً، عن هذا الوصف فهو عالم أشدّ ضراوة من الكوابيس، وأكثر غرائبية منها.

الهوامش

---

[1] أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صائغ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص١٧٠.

الانماء الحضاري، حلب ١٩٩٦، ص١١٤.

[2] يوسف الصائغ، قصائد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢.

[3] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص٢٤.

[4] لا تتحدد ملامح الشعر دائماً داخل بالصور المجازية، كما أن لغة المجاز تقع خارج مجال الشعر أيضاً، أنظر: تزيفتيان تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٦، ص١١٤.

[5] يوسف الصائغ، قصائد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢.

[6] المصدر نفسه.

[7] علي جعفر العلاق، قبيلة من الأنهار، دار الشروق، عمّان، ٢٠٠٨ ص.٦٢-٦٣

[8] آرثر كورتل، قاموس أساطير العالم، ترجمة: سهى الطريحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣، ص٢٢.

[9] مجلة نزوى، العدد ٤١، ص١٤٥.

[10] M.H. Abrams, Glossary of Literary Terms, fourth Edition, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1981, p. 23.

[11] يوسف الصائغ، قصائد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢ ص٣٨٨.

سركون بولص

شعرية الطوفان

التعرف على النصّ

تسعى كل ممارسة نقدية إلى التعرف على النص أولا. وهذا التعرف ليس شأنا قلبيا فقط، أعني لا ينحصر في الانتشاء وبهجة التواصل وثرائه، بل يتمثل في التأسيس للحظة نقدية حرة، خالصة من المواقف المسبقة، أو مبرأة من الهياج الأيدلوجي دفاعاً عن عمل شعري ّما ، أو إلغاء له.

ونتيجة لكل ذلك لا بد من أن يكون النص، الى أقصى مدىً ممكن، وقودًا حميمًا في جدل نقدي مبني على المعرفة من جهة، والوعي بسلوك الأنماط الشعرية من جهة أخرى.

إن قصيدة النثر، أو هذا ما أراه في هذا الفصل على الأقل، واحد من نمطين شعريين يمثلان حركة الحداثة في شعرنا العربي الآن: أعني قصيدة الوزن أو التفعيلة، والقصيدة المكتوبة نثرًا أو، بتسمية أكثر جاذبية، قصيدة النثر.

يميل المزاج النقدي، أحياناً، الى الاشتغال خارج هذه القصيدة، خارج جسدها النصيّ مدفوعًا إما بنزعة الالغاء دونما براهين نصية ثاقبة، وإما بهاجس الانحياز اليها بلغة غيبية ثملة، لا تقبل الفحص أو الاعتراض، وكأنها تفترض بمتلقيها الإيمان المسبق بكل ما تقوله. وهكذا ظلت قصيدة النثر غالبًا رهينة ذلك الفضاء السجالي دون أن يتاح لها، إلاّ نادراً، أن تقدّم للفحص والتأمل برهانها الجمالي والدلالي في هذه البرهة الشعرية بالغة التعقيد والثراء.

شاعر يتشمم عذاب العالم

يقدم سركون بولص، دائمًا، الدليل على انقطاعه إلى مشروعه الشعري انقطاعًا لم يبلغه، ربما، إلاّ القلة من شعراء قصيدة النثر اليوم. وقد ساعده على ذلك اشتغاله على قصيدته بصمت ودراية عاليين. وقد يسّرَ له ذلك الصمت وتلك الدراية أن يهبط إلى الأعماق تمامًا، لم يقف على حافة الأشياء مراقبًا، أو مفتونًا. بل كان له عينا نسر خرافي، أتاحتا له أن يفترس ما يراه، أو يسمعه، أو يلامسه بتحفز حسي هائج. غير أن هذه الضراوة الحسية الأخاذة لم تكن عدته الوحيدة ؛ فقصائده، أو الكثير منها على الأقلّ، تجسد قدرته الكبيرة على الوفاء بمتطلبات الشاعر الحقيقي، وأعني تحديدًا الموهبة الشعرية والخزين الثقافي الحيّ.

كان سركون بولص يرى أن الكتابة الشعرية مسعى إلى انتشال الحقيقة من بين الركام اليومي، وإزالة ما علق بها من أقنعة، إنها:

«إسقاط القناع عن وجه الكتابة المقبول،
أيًا كان هذا الوجه، عن المتوقع، عن
المتفق عليه».[1]

وبذلك تكون الكتابة، فعلاً فضائحيا بالمعنى الإيجابي للكلمة، جلاءً لما يكمن تحت الركام وأشلاء الحياة، وصولاً إلى تلك الحقيقة المرّة، الملقاة في أعماق النفس، كجرة قديمة ينهشها الصدأ. إن فعل الكتابة، كما يراه سركون بولص، هجوم على الظاهري، والسطحي في الحياة، وعلى البريق المترع بالظلام، وصولاً إلى تلك:

«المياه المضطربة التي تغلي تحت السطح»[2].

وحين تنفصم عرى القصيدة، أحيانًا، تحت عبء فكرة ما، يراد الوصول بها إلى المتلقي بثوب جمالي وارف فلا يكون الهدف قابلاً للتحقيق، يكون سركون بولص شديد الوعي بفداحة هذه المهمة، لذلك فهو، في الكثير من قصائده، يلتحم مع فكرة القصيدة بيقظة حسية كبرى، عند تلك اللحظة لا تكون الفكرة معزولة عن النصّ، ولا النصّ منسلخاً عن شحنته الفكرية. إنه يربط دائماً وبوعي بالغ القسوة والنباهة، بين القصيدة والوضع البشري، بين اللحظة الراهنة والماضي، وأخيرًا بين فكرة النصّ وأشياء العالم، وهكذا تتفعل قصيدة الفكرة بكل عناصر الوجود:

«بالأشياء، بالظاهر، بالعوالم النفسية اللانهائية
التي تتضمن الزمن وجموده واسترخاءه، والمكان

ووضع الإنسان في التسلسل التاريخي»[٣]

تكاد كل قصيدة لسركون بولص تقريبًا أن تنهض بفكرة ما، لكنها ليست فكرة مجردة، أو ذهنية، بل ممزوجة بمصهر حسي حارق. وقصيدته، رغم صفائها التعبيري وحيويتها الشكلية، مثقلة بالدلالة، والرؤى، أي أنها لا تكتفي بذاتها. ولا تقف عند حدود التعبير المبرأ من الدلالة، أو المفعم بفضائل الشكل وحده.

وعلى خلاف الكثير من قصائد النثر ربّما، تفصح قصيدة سركون بولص غالباً عن وعي بالتراث بمختلف تجلياته الأسطورية والدينية والأدبية، حتى أن قصيدته تبدو أحياناً وكأنها نموذج بالغ الحيوية لشعرية من طراز فريد في قصيدة النثر؛ فهي لا تغتنم هذه الرحابة الشكلية، التي أُسيءَ استخدامها أحيانا، لتخرج الى متلقيها برّاقةً، هيّنة، ومتاحة للجميع ؛ بل هي على قدر عال من النضج، والاختمار، وفداحة الأسى.

إنّ قصيدته لا تغترف من نهر شائع، بل تسعى بوعي رهيف إلى الاغتراف من هواء الثقافة أينما كانت، ومن أزمنة موغلة في القدم. وهي، بذلك، تمثل وجهًا متفردًا من وجوه الإفادة من التراث الإنساني عامة والتراث الرافديني تحديدًا في شعرنا الحديث. والمدهش في شعر سركون بولص أن الحدّ لا يكاد يرى بين الذاكرة ومكابدة الجسد، بين الحلم والواقع، بين الأسطورة والتاريخ ؛ فكل ذلك المزيج الثقافي والروحي والوجداني يأخذ شخصيته الشعرية صاعدًا من نفس مترعة

بالألم والوعي والتدفق المثير للدهشة. إن سركون بولص نموذج لشاعر النثر، الناصع، الشفيف، الذي يقدم براهينه الشعرية دائمًا لا على براءته من تهمة القطيعة مع التراث، بل على تمثّله لهذا التراث واعتباره مكونًا دلالياً وبنيوياً من مكونات قصيدته.

وأنا هنا أحاول الوصول إلى ثيمة دلالية مركزية في شعر سركون بولص، ملكت عليه الكثير من فضاءات قصائده، وشكلت معظم تصوراته أو رؤياه للحاضر الذي هو امتداد لخميرة الماضي، أو تفتحه المرّ. وأعني بذلك صورة الطوفان وهو يعصف بالخليقة الأولى، ويدفع بها إلى الشتات والتبعثر، تاركًا في ضمائر البشر، وفي ثنايا الطينة التي جبلوا منها، إمكانات لطوفانات كامنة، وكوارث مؤجلة، آتية لا محالة.

بنية القصيدة

يأخذنا عنوان القصيدة، (شهود على الضفاف)[٤] إلى مشهد بصري مفتوح على إيحاءات متعددة، لكنه يفصح منذ اللحظة الأولى عن صلة ما، بين عنصرين يؤجلان دلالتهما إلى وقت لاحق. الصلة هنا تقوم بين الحياة والشهادة عليها، بين الفعل والتأمل، وأخيرًا بين ثبات اليباس وصلادته من جهة، وانجراف الماء وحركيته من جهة أخرى.

كما يكشف العنوان أيضًا من خلال صيغة الجمع: شهود، عن فاعل السرد أو الراوي كلي العلم، الذي يفارق فرديته، لينخرط في سرد

جمعي، يضعنا منذ البداية في حركة مشهدية جماعية تسجل شهادتها على ما يحدث:

في البدء سمعنا الهدير..

بهذا البيت الذي يحتل وحده سطرًا كاملاً، تبدأ القصيدة بإيماءة استباقية فاضحة؛ فالمشهد ليس بهيجًا، كما أن دلالته التي أجّلتها بنية العنوان إلى حين، ليست مكمنًا للنشوة في هذه المرحلة من تطور القصيدة على الأقل.

يقدم لنا هذا البيت، بعزلته عن كتلة النص وانفصاله عنها، ما يعيننا على توقع ما يحدث دلالياً وتشكيلياً؛ فهو، بمعنى من المعاني، دلالة أيقونية على انجراف ما، أو انفصال وانخساف يعتري كتلة العالم أو الحياة فجأة. إن هذا البيت الذي يقف وحيدًا، ومكتفيًا بذاته يكشف عن بداية مخيفة، وهي بداية حسية سمعية تتلقاها حاسة السمع أولاً، على شكل هدير يمهد لحدث أكبر يتم استقباله على مستوى حسي وعقلي وانفعالي أكثر شمولاً.

بعد هـذا البيت – المفتاح، يواجهنا المقطع الثاني وهو أطول مقاطع القصيدة:

في البدء

قبل أن نرى

عندما اصطكتْ ركب الجبال وانهارت

سدّة العالم الخفيّة

تحفر هذه الأبيات طريقها عميقاً في الروح، تمهيداً لانهيار كوني زلزالي تنهض القصيدة بتقديمه لاحقاً، على شكل تدافع مقطعي، يضج بحسيّة هادرة، تفارق خلالهما الجبال طبيعتها الصخرية الراسخة لتتجرف، وبلغة تجسيدية حارة، إلى التفكك والفوضى.

إضافة الى ذلك فإن الأبيات تكتسي بغلالة بدئية أسطورية، تحيلنا إلى أول الأشياء والكائنات والكوارث، تحيلنا إلى كلكامش تحديداً، وإذا كان كلكامش قد رأى كل شيء فإنّ السارد هنا مايزال يرتجل شهادته على ما يرى من انهيار يأخذ طريقه إلى التحقق في اللحظة الراهنة. ومن اللافت أن الفعل المتعدي (نرى) لم يستوف مفعوله، بل ظل مشحوناً بالترقب في انتظار دلالته المؤجلة.

ويستمر المقطع الثاني في تدافعه:

جاء هادراً

يحمل أبواب البيوت

جاء يحمل أشجاراً منزوعة من جذورها

أعشاش اللقالق والتوابيت

عربات وخيولاً

يحمل صندوق حارس تعلوه رايةً

دولاب عروس له ثلاث مرايا

في هذه الأبيات يستخدم الشاعر الفعل "نرى" مرتين: في الأولى يندفع الطوفان بكل جسارته وعنفه حاملاً معه كل شيء: الأبواب،

والأشجار، وأعشاش اللقالق، والعربات، والخيول والتوابيت. لكنه لا يحمل في طريقه بشرًا، بل أشياء الطبيعة، أو ما يعود في أصوله إلى الطبيعة.

في تكرار الفعل "نرى" للمرة الثانية، تتغير قليلاً طبيعة المشهد ؛ إذ يأتي الطوفان حاملاً عناصر جديدة ذات وظيفة بشرية هذه المرّة، أعني أنها عناصر لا تكتمل إلا بالبشر ولا تكتسب دلالتها إلا بهم عادة: صندوق الحراسة ودولاب العروس بشكل خاص. وهما صورتان تعمقان طاقة الطوفان التدميرية: الأمن والخصب، الهلاك والجنس، صورتان حميمتان تتعرضان للانتهاك، وهذا التغيير في عناصر المشهد يمثل خطوة تهدف إلى أنسنة الفجيعة في فعل الطوفان، وهو في هياجه الأول.

إنّ ضحايا الطوفان قد خلت، حتى الآن، من العنصر البشري الخالص تمامًا ؛ فجبروته يحكم المشهد كله ويدفع به إلى تصاعد دراماتيكي آسر، ومع ذلك فليس هنا، في هذا المقطع من القصيدة حياة تجاهد الطوفان: لا غريق يلوح بيدين مذعورتين، ولا ضحية تلفظ مع الماء المالح أنفاسها الأخيرة، أو جثة تهمد بعد أن يئست من المقاومة.

ثمّ يجتمع شمل المقطع ثانية، ويجد الفعل «نرى» مفعوله، أو دلالته التي ظلت غائبة حتى الآن:

قبل أن نرى المهد

قبل أن نرى

المهد يجري على الأمواج

والمرأة تسبح وراء المهد، عيناها

جديلتها الطافية

يبدو لي، هنا، وكأن مشهد الطوفان كله كان في انتظار هذا الجزء لتكتمل به، كما سنرى، أبهة المأساة، وتأخذ هذه الفجيعة المائية المكدرة مسارها الحقيقي؛ حيث تتكرس لوعة الانسان الفرد وعزلته.

انسنة الكارثة

إن المهد بما يحمل من خزين إيحائي ديني، وأسطوري، واجتماعي سيرتفع بمشهد الطوفان إلى ذروة كبيرة؛ فنحن هنا لا نرى المهد معزولاً عن تداعياته الراسخة في النفس والذاكرة. هناك بصيص، وإن كان خافتاً، من الأمل يشتت كدر الماء فنستحضر، دون وعي منّا ربما، كل ما ادخرته الذاكرة من حنو الأنهار على المهود، والاندفاع بها بعيدًا عن احتمالات الموت أو الأذى.

حين يدخل المهد في تفاصيل الطوفان الهادر هذا، فإن المشهد التدميري كله يتعرض لتصعيد من نوع خاص، وهذا التصعيد ينتج، في ظني، من حقن المشهد بالنفس الإنساني، لقد كان المشهد، حتى هذه اللحظة تقريبًا، مشهدًا شيئيًا، خرابًا مائيًا يعصف بأشياء الإنسان وهبات الطبيعة، غير أن المهد سيضمن لهذا الخراب بعدًا شجياً يتغذى على الأسطورة، والدين، وعواطف البشر.

كما أن حضور الإنسان يدشن مشهد الطوفان للمرة الأولى، فيخرجه من ارتجال الطبيعة، وتلقائيتها المفرطة إلى البعد الإنساني النابض بالموت والحياة معًا. وهذا الحضور لا يتمثل في وجود إنساني مهمل، أو كتلة بشرية يحملها التيار على هواه، بل على العكس من ذلك تمامًا، إن المهد هو الذي «يجري» على الموج. إن المشي على الماء، فعل نبوي، خارق، ومعجز، كما أن المهد في هذا المقطع لا يتحرك بذاته، بل بمن يملؤه ويحلّ فيه، إنه مصدر الكلام النبوي، المفحم.

ثم يتحرك المشهد خطوة، في سلم العذاب الانساني، أكثر مرارة حين تدخل المرأة، الأم بطبيعة الحال، وهي تسبح وراء المهد الطافي على الماء. هل كانت ستكابد لاسترداد المهد لو كان فارغًا؟

إن دولاب العروس ومراياه الثلاث، والمهد أو طفل المهد، كما يتيح لنا المجاز المرسل أن نتكهن، والمرأة التي تصارع الموج. إن كل ذلك ينتمي إلى حقل وجداني ودلالي مليء، لا بالإيحاءات الاجتماعية واللذائذية فقط، بل بالإحالات الدينية، والشعبية؛ فالرقم ثلاثة مثلاً شديد التجذر في المعتقدات والشعائر والعادات[5]، كما أن المرأة تكتنز قدرًا عاليا من إيحاءات الجمال وإيحاءات الحنوّ والقوّة أيضاً. إن ما تعرفه البشرية عن أمهات الأنبياء يفوق، إلى حد كبير، ما تعرفه عن آبائهم ؛ فليس للأنبياء، غالباً، إلا أمهات وحيدات تحمّلن معهم عذاب النشأة أو عذاب النهاية، لذلك فإن هذه المرأة التي تصارع جنون الطوفان سابحة

وراء المهد ستكون، في المقطع الثالث، عصبًا أساسيًا يشد جسد المعنى وشحنته التساؤلية القاسية:

من يوقف العالم عن الانجراف

أو يسدّ من أجلنا باب القيامة، بأية صخرة؟

لا أحد..

من يعيد إلينا القامة التي تغيب

من يرفع المهد كالطائر من بين مخالب التنين

أو يوصل إليه الأم الغريقة؟

لا أحد...

في هذه الأبيات تبلغ الحيرة مداها الأبعد، ويزدهر حشد من الأسئلة الباعثة على اليأس. العالم ينجرف إلى الهاوية، والضفاف تضجّ بالاستغاثات التي لا يملك الواقفون على الضفاف سواها؛ فهم يتأملون، بعجز كامل، اكتمال الكارثة وهي تكتسح، في طريقها، العالم كله وما يمثله من قيم ودلالات روحية، وجمالية، واجتماعية ووجدانية.

إن شرخًا كبيراً يفتت كثافة العالم وتماسكه، ويباعد بين الأم وطفلها في المهد، وبينها وبين دولابها ذي المرايا الثلاث؛ فمن يردم هذه الهوة التي لا قرار لها؟ ومن يوقف يوم الحشر هذا؟ ثم يأتي سيد الأسئلة وأكثرها دلالة، عمن يرفع المهد من أنياب التنين، ومن يوصل أمّه الغريقة إليه؟ والجواب على هذا الوابل من الأسئلة: لا أحد.

تعلن القصيدة، في هذا المقطع، يأسها التام من أي مسعى للوقوف في وجه هذا الخوف الكوني: لا أحد. ليس إلا اليأس يهيمن على المشهد كله، غير أن المقطع الرابع يشهد حدثًا طارئًا يخترق هذا التردد، والذهول، والحيرة:

رجل واحد ألقى بنفسه لاعنًا في التيار

تلقّاه النهر الهائج كأنه ذبيحة

صارع قليلاً، صاح مرة

واختفى...

يختض هذا المقطع تحت عبء فادح من الأفعال، نحسّ للوهلة الأولى وكأن الواقفين على الضفاف، أو بعضهم على الأقل، قرر الانخراط في هذا الطوفان الكوني، منفلتًا من دائرة انتظاره الأعزل، متجهًا صوب التيار بشجاعة مهلكة. لكن أكان الأمر يتعلق بالشجاعة حقاً، أم أن ما أقدم الرجل على فعله كان استجابة لنداء الماء، ذلك الفاتن، الغامض، اللانهائي؟ أليس الماء، كما يقول باشلار، دعوة إلى الموت[٦]؟ ثم أليس الماء، بعبارة باشلار أيضاً؛ مادة الموت الجميل الوفي[٧]؟ وهكذا تكون الضحية قد اختارت، وبيأس منقطع النظير، حصتها المؤكدة من هذا الموت المائي الشاسع. وبدل أن تسهم في تعديل اتجاه الموت فإنها تذوب في ثناياه كالذبيحة، لتعزز كثافة النهاية وتعجل من اكتمالها الخاطف:

صارع قليلاً، صاح مرة

واختفى....

ثمّ تأتي خاتمة القصيدة خافتة مخذولة لتسجل شهادة الواقفين على الضفاف، إنهم يعتصمون باللغة، ويحتكمون إليها في شهادتهم على ذلك الغضب الكوني الذي صنعه جبروت المياه العنيفة[٨]. لقد ظلوا في ملاذهم على اليابسة يرقبون الطوفان ذاهلين وهو يقتاد العالم إلى نهايته:

هذا ما رأيناه في صباح الفيضان

نحن الشهود على الضفاف

وهكذا يكتمل فعل الرؤية أو الرؤيا، ويكتمل الفعل " نرى " مرتين: مرة حين يستوي في مفعوله، ومرة حين يحقق دلالته الزمنية على الماضي الذي لا يقبل التغيير، وكأنّ الشاعر كان يأخذنا الى أقصى البدايات، حيث ما يزال العالم يعيش أولى حماقاته وكوارثه، يأخذنا الى خطيئتنا الأولى، حين ارتضينا الوقوف على الحافة نرقب الطوفان عاجزين، وهو ينجرف بنا بعيداً الى مصائرنا المجهولة.

إن هذا الطوفان، الذي يرقبه الواقفون على الضفاف، ليس طوفانًا منقضياً يعاد سرده، أو استحضاره مرة أخرى من قبل الشاعر، بل هو، وكما تقترح علينا قراءات ممكنة أخرى للنصّ، ما يحدث الآن وقد حمل ميراثه الكبير من جبروت الماضي وفوضاه ؛ حتى تأخذ المفارقة الراهنة بهاءها الكارثي كاملاً، وحتى تلتحم معاً حماقات الطبيعة و حماقات التاريخ، وتتنامى في تصاعد تراجيدي يأكل في طريقه البشر، والأعراس.

أصداء الطوفان

الطوفان، في قصيدة سركون بولص، هلاك يتمدد على سرير كوني، فعل أسودُ يتكاثر عبر التكرار، والإعادة. غير أن التكرار هنا، لا يعيد ذاته تمامًا، بل يرتجلها بكيفيات متباينة: المياه وهي تفصح عن غرائزها السوداء، النهر وهو ينخسف، كخاصرة لينة منزاحًا عن الأرض، الشهود وهم يتأملون هلاك الحياة. تكرار لا يحدث داخل النص فقط، بل ينحدر إليه من مياه عديدة تشكل، مجتمعة، هذا الطيش المائي الذي يتغذى على مصادر بالغة التنوع والإثارة.

وموضوعة الطوفان أو صوره، تتناثر، كأصداء مريعة، في الكثير من أعمال سركون بولص؛ فليست هذه القصيدة، وحدها، هي التي جسدت الطوفان الذي يعصف بكل شيء، وكأن طوفان الماضي وطوفان النفسّ، كليهما، كانا يهدران في أعماق الشاعر منذ الأزل؛ حتى بدت شباك اللغة عاجزة عن عرقلتهما، أو التعبير عنهما. القصيدة، في هذه الحالة، ليست أكثر من اندفاعة من اندفاعات هذا الماء الغاضب. كيف للشاعر أن يقتنص هذا الغضب المائي كله في قصيدة واحدة؟ كيف له أن يفرغ من طوفانه الخاص، الذي يعصف به منذ بدء الخليقة، وفي نصّ شعري مكتفٍ بذاته؟

لهذا كله فاض هذا الحدث، عن حدود النص الواحد، وتطاير ما فيه من شرر وتفجع كارثيين في كل اتجاه ؛ ففي مجموعته الشعرية (إذا كنت نائمًا في مركب نوح)[٩]، مثلاً، لا يستحضر الشاعر شيئا

عابرًا من مستلزمات الطوفان، بل يقتنص روحه هو وهي ترتطم بالقاع، في مسعًى لا يبدو أنه أقل عذابًا من الطوفان نفسه. العنوان، شعريًا، هو جزء من بيت لجلال الدين الرومي، أما تركيبياً فهو جزء من جملة شرطية تُرك جواب الشرط فيها للطوفان أو لمخيلة القارئ.

أين تكمن النجاة من الطوفان إذن؟ من يبعد عنا رعدة الخوف منه، المركب أم النوم ؟ الشعر أم النبوءة ؟ الهرب أم المواجهة ؟ المشكلة أن مركب نوح لا يقف هناك: في الواقع، أو في التاريخ، أو الأسطورة ؛ بل هنا: في صميم الألم وحيرة الداخل:

في رأسي

مركب نوحٍ في بحر متلاطم من المخلوقات

تدوزن كل سمكة فيه حراشفها[١٠].

إن هذا الطوفان الداخلي، هذا الإرث الذي خلفته حماقة الماء، ما يزال كامنًا في الروح والجسد، في الحواس والمخيلة. لذلك فإنّ التفات الشاعر الى الطوفان، أوالتذكير به عملية تتجاوب أصداؤها في الكثير من قصائده:

- **ربما هي الريح يا سيدي. لي دونغ**

  جاءت لتسرد علينا مرة أخرى قصة الطوفان[١١]

- **ذات يوم سأقول لأمواجه:**

  سوف أطفو فيك على قُفتي أيها المحيط الهادي

ويضعة من كتبي المفضلة

محمولة على ظهري

عائدًا من جديد إلى قصة الطوفان(١٢)

- بسطالٌ

من دون سيور، مسمارٌ

لا يصلح حتى للصلب، وغربان متخمةٌ

تنعق بين حطام مراكب لم تنج من الطوفان(١٣)

تناصٌّ داخليّ

وقصيدة (شهود على الضفاف) لا تسترجع الطوفان، أو ما يخلّفه من هلاك قابل للتجدد عبر العصورعلى المستوى الدلاليّ فقط، بل تعيد، عبر حوارها مع نصوص الشاعر الأخرى، صيغاً أدائية محددة، وتناصات طوفانية عديدة فيها من البراعة قدر ما فيها من فجيعة الروح.

لنتأمل، ثانية، هذا المقطع الضاجّ بالحركة:

عندما اصطكت ركب الجبال وانهارت

سدّة العالم الخفية

جاء هادراً

يحمل أبواب البيوت

جاء يحمل أشجاراً منزوعة من جذورها

أعشاش اللقالق والتوابيت

إن هذ المشهد المثقل بالعنف والارتجاج والتشظي يستمدّ الكثير من عناصره، أو يوزعها ربما، على قصائد أخرى ؛ وكأنّ الشاعر لم يفرغ منه في هذه القصيدة، أو سواها، مرة واحدة، فظلّ يتشظّى مريراً وقاسياً في أكثر من نصّ، كما ظل أنينه يتناهى إلينا من قصائد متعددة أخرى، عبر منحى بلاغي لا يكف عن التذكير بذاته:

من قبل، أوقات كهذه

جاءت من قبل. أوقات عرفنا فيها

أعاصير لا تكف عن اقتلاع الأشجار

من جذورها[١٤]

لقد فرضت صورة الأعاصير الباطشة بالأشجار، عبر التكرار من جهة والعودة إلى المشهد ذاته من جهة أخرى، شحنتها الوجدانية والمجازية معاً على مخيّلة الشاعر، وحفرت في روحه الكثير من الندوب التي ظلت لصيقة به، وظلّ بدوره عاجزاً عن الانفلات منها:

- كيف نمضي مرة أخرى

إذا ما جاءتنا أيام عرفنا فيها أعاصير

لا تكف عن اقتلاع الأشجار من جذورها[١٥]

- جبال تحركت، وانهارت

عوالم كاملة على رؤوس الغرقى[١٦]

إن هذه المقاطع، وغيرها، تلح بعنف على التقاط هذه اللحظة الكارثية الخاطفة، حين ينهار العالم، وتتحرك الجبال من أماكنها، وتقتلع الأشجار، أعني حين يدب التفتت والفوضى في جسد الكون وتقتاده المياه الهائجة إلى نهايته.

وحين نتأمل الجزء التالي من المقطع ذاته يتعزز لدينا ثقل المغزى الكارثي لحركة الطوفان المهلكة:

يحمل صندوق حارس تعلوه راية

دولاب عروس له ثلاث مرايا

قبل أن نرى المهد

قبل أن نرى

المهد يجري على الأمواج

تفيض صورة دولاب العرس هنا بإيحاء خاص: ذكرى مرفرفة في طريقها إلى الغياب، أو بهجة تلتمع ثم تخبو في تداعيات هذا المشهد العاصف. لقد عمقت هذه الومضة من عنف الموت ودلالته؛ فهذا الموت المائي الأسود المدوّي يفتك بأكثر الضحايا هشاشة وعذوبة: الخشب المشوب بالقداسة، واللذة المهددة بالنسيان.

إن الاكتمال القاسي للطوفان مرهون بطبيعة ضحاياه؛ فكلما كانت ضحيته عامرة بالإيحاء والتداعيات كانت دلالته على ذاته أشدّ وأقسى. وصورة دولاب العروس تمتد، كسابقاتها، في وشيجة تناصية ثاقبة الى نصوص أخرى للشاعر، فهي، بدلالة التكرار، مركوزة في نفسه بعمق:

- ماذا حدث لصانع

دواليب العرائس

كم كان يقدس الخشب[١٧]

- صندوقُ عروسٍ

تهرب في الفجر إلى ميناء[١٨]

ولا تتوقف التناصات الداخلية عند هذا الحدّ، فالمهد والتابوت الطافيان على الماء يتمددان، أيضاً، خارج هذه القصيدة وكأنهما صورة بالغة الرعب والجاذبية، تتشب مخالبها في مخيلة الشاعرة دائماً، و لا يمل من استثمارها بين حين وآخر، لتثير رعدة الأسى في مياه النصّ ودلالته.

في قصيدة (رسام الأهوار)[١٩] يقف الفن والموت في منازلة ينتصر فيها الفنّ رمزياً حين يضفي الخلود على كل شيء:

كل شبكة مفرودة للصيد في الريح

كل مشحوف طاف كالمهد أو التابوت

على بحر من الغرين

وهكذا يطفو المهد والتابوت، ثانية، على الماء. إنّ كليهما يحتضنان دلالة البداية والنهاية، وكليهما أيضاً يمثلان نقطة دلالية مشتركة بينهما؛ فالمهد سرير الكائن في أول العمر، أما التابوت فهو مهد الميّت، أو سريره الأخير.

تناصٌ خارجيّ

وأنا استعيد قصيدة (شهود على الضفاف) أجدني مدفوعاً بعنف الطوفان وتياره المهيب، الى الاصغاء الى تناصات كثيرة، لا تقع ضمن قصائد الشاعر، بل تتجاوزها الى نصوص خارجية مختلفة: دينية، وأسطورية، وشعرية. ولا غرابة في ذلك فنحن أمام شاعر مزود بثقافة فذة، ووعي عالٍ بالتراث، كما أن لغته تتميز غالباً بمتانة وإحكام مشوبين بغرابة صادمة. أحسّ أحياناً وكأن مشهد الطوفان، في هذه القصيدة يستبطن، وبجاذبية لا تخلو من جلال ورهبة، بعضًا من الأجواء القرآنية[٢٠] المبهرة، ويستعيد أيضاً الكثير من صور الطوفان السومري والبابلي[٢١].

إضافة إلى ذلك فإن هذا المشهد يأخذني إلى امريء القيس، أعني إلى مشهد السيل في معلقته الشهيرة[٢٢]. ويتملكني إحساس، لا أستطيع تجاهله وأنا أقرأ هذا النص، أن سركون بولص، وهو يشيد طوفانه الخاص، لم يكن بعيداً عن طوفات عديدة تتناهى إليه من ماضٍ غابر، أو روح مليئة بالرضوض، ويبدو لي أن مشهد السيل، في معلقة امريء القيس تحديداً، كان واحداً من تلك الروافد التي غذت مخيلة الشاعر وأمدت طوفانه الشعريّ بهذا العنف كله.

من الطبيعي القول بأن هناك حراشف لغوية جارحة تحول بيننا وبين ما في أبيات امريء القيس من عنف مائي خلاب، ولابد من إزالتها أولاً[٢٣]، ليتاح لهذا السيل المتدافع أن يلمس حـواسنـا وذائقتنا، ويصبح،

بالتالي، عنصراً نشيطاً في تكوين الدلالة.

لقد توافر في هذين النصين عدد من المكونات التي تجعل الشبه بينهما كبيراً على المستويين البلاغي والدلاليّ، منها على سبيل المثال:

- اقتلاع الأشجار أوالنخيل.
- أنسنة الطبيعة.
- السباع الغرقى التي تحولت خيولاً لدى سركون بولص.
- هيمنة الصورة البصرية.

لعبة التكرار

يخرج التكرار، في هذه القصيدة، عن وظيفته التقليدية في التوكيد ؛ فيذهب أبعد من ذلك، لا للتوكيد على كثافة الدلالة أو فداحتها، بل على انتشار هذه الدلالة وتفشّيها في عموم النص، وتَردد أصدائها في مختلف أرجائه. وقبل مقاربة هذا الحشد من التكرارات لابد من الإشارة إلى ولع سركون بولص بالتكرار في مجمل شعره مما يكشف، بوضوح وعمق، عن انشداده إلى الأدب العراقي القديم. واستيحائه الكثير من مظاهره الروحية والفنية ؛ فقد كان التكرار واحداً من أكثر السمات وضوحاً في الشعر السومري وكان يمثل فعالية مزدوجة، في الأداء والدلالة معاً[٢٤]. وتتجلّى خاصية التكرار هذه، مثلاً، في قصيدتيه: (كواكب الذبياني)[٢٥] و(بورتريه للشخص العراقي في آخر الزمن)[٢٦]:

- أيها الصباح الجميل يا ابن الزنيمة

خلت هذه الليلة لن تنقضي

خلتها نسيت كيف تنقضي الليالي وكدت أُسلم أمري..

كدت أسلم أمري أيها الصباح الجميل يا ابن الزنيمة

وخلت هذه الليلة لن تنقضي أبداً..

- وبأي وجه ستأتينا، هذه المرّة، أيها العدو؟

بأي وجه،

ستأتينا أيها العدو،

هذه المرّة ؟

ومع أن تحليل هذين النموذجين من التكرار، لا يقع في الصميم من اهتمامي هنا، إلاّ أنهما يكشفان، ببلاغة ضافية رغم وجازتها، عن تلاحم النصّ مع دلالته؛ فالليلة النابغية تظهر، في النموذج الأول، متشابكة، رتيبة، متماثلة تبعث على المرارة والغيظ، وكان التكرار الكثيف قادراً على جلاء هذه الدلالة بطريقة مدهشة حقاً.

ولا يختلف الأمر في النموذج الثاني؛ عن الخراب الذي كان قدر العراقيين، منذ بدء التاريخ كما يبدو. يأتي دائماً مدججاً بشهوة الهلاك والمحو: عدو لا تتغير طبيعته المهلكة، وإن كانت أقنعته لا تحصى.

في (شهود على الضفاف) يدخل التكرار في اللعبة الشعرية منذ البداية، أعني منذ البدايتين: بداية النصّ وبداية السرد في تشابك دلالي وتشكيلي بالغ الحيوية:

- **في البدء سمعنا الهدير**
- **في البدء**
- **في البدء قبل أن نرى**

تهيئنا هذه اللازمة، ومنذ المفتتح، لانتظار متوتر وخصب يُغذّيه تنامي القصيدة، وتصاعدها في الطريق الى دلالتها الكلية. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن هذه البداية، المترعة بالتكرار، تمثل التماثة ذات مغزى إلى البدايات حيث يختلط التكراربالبكارة، والحياة بالموت، والبراءة بالإثم.

إن القصيدة، لا تتقدم صوب خاتمتها، في خط مستقيم، أملس، ومسطح، بل من خلال حشد من التواءات التعبير، والارتدادات الزمنية، وتكرار الصيغ والأحداث، وفي تدافع سردي شيق:

- **جاء هادراً**
- **يحمل أبواب البيوت**
- **جاء يحمل أشجاراً منزوعة من جذورها**
- **يحمل صندوق حارس تعلوه راية**

ومع استمرارهذا العنف الصوري، ينهض التكرار فجأة من خلال ظرف زماني ومكاني معاً:

قبل أن نرى المهد

قبل أن نرى

المهد يجري على الأمواج

ليؤجج فضولنا، ويجعل دخول المهد الى المشهد حافلاً بالإثارة، إضافة إلى ذلك فإن الظرف " قبل " يعزز المسار السردي للحدث ويمنحه مزيداً من القدم والمهابة.

وتتوالى التكرارات، في المقطع الثالث من القصيدة:

- **من يوقف هذا العالم عن الانجراف**
- **من يعيد إلينا القامة التي تغيب**
- **من يرفع المهد كالطائر من مخالب التنين**

يمثل تزاحم الأسئلة وتكرار صيغها ازدهاراً للحيرة وغياباً يكاد أن يكون تاماً، لأي إجابة ممكنة. كما أن استخدام أداة الاستفهام "من " تحديداً يكشف عن تعطيل طاقة البشر، وعجزهم عن فعل المواجهة أو محاولة التغيير.

إن الأسئلة، هنا، تكشف عن حيرة روحية كبرى، وخيبة فادحة تتجسد في بحث هذه الأسئلة عن الردّ دون جدوى، وكأنها أسئلة ملقاة للريح أو للعراء. لقد كان جوابها الوحيد هو النفي الذي يتكرر مرتين، قاسياً كالصمت:

- **لا أحد**
- **لا أحد**

وهكذا يتكرس سلطان الغياب، وترتفع راية الطوفان كالظلام المشعّ في كل اتجاه، لاسيما في المقطع الرابع حيث شهد حركة وحيدة قابلة للحياة؛ غير أنها بدلاً من أن تتصاعد صوب أفق مفتوح على أمل ما، فإنها أسدلت ستارة بيننا وبين أيّ تغيير ممكن.

الهوامش

---

[1] عبدالقادر الجنابي، انفرادات الشعر العراقي الجديد، منشورات الجمل ١٩٩٣، ص٤٠٥.

[2] نفسه.

[3] عبدالقادر الجنابي، انفرادات الشعر العراقي الجديد، منشورات الجمل ١٩٩٣،ص٢٤.

[4] سركون بولص، حامل الفانوس في ليل الذئاب، منشورات الجمل، ١٩٩٦، ص١٣-١٤.

[5] كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلّي، دراسات بنيوية في الشعر، ط٣، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤، ص١٠٨-١٦٦.

[6] غاستون باشلار، الماء والأحلام؛ دراسة عن الخيال والمادة، ترجمة، على نجيب إبراهيم، تقديم: أدونيس. المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٧، ص٨٩.

المصدر نفسه ص١٠٤.

[7] غاستون باشلار، مصدر سابق ، ص٢٥٣

[8] سركون بولص، إذا كنت في مركب نوح، شعر، منشورات الجمل، ١٩٩٨.

[9] سركون بولص، إذا كنت نائماً في مركب نوح، ص١٠٧.

[10] نفسه، ٥٧.

[11] نفسه، ٩٣.

[12] سركون بولص، الأول والتالي، شعر، منشورات الجمل، ١٩٩٢، ص٢٤.

[13] سركون بولص، عظمة أخرى لكلب القبيلة، شعر، منشورات الجمل، ٢٠٠٨، ص٥٩.

[14] نفسه، ٦٠.

[15] نفسه، ٢١٦.

[16] نفسه، ٦٧.

[17] نفسه، ١٢.

[18] نفسه، ٧٣-٧٥.

[19] راجع، على سبيل المثال، سور القارعة، الانفطار، الزلزلة، التكوير.

[20] لمراجعة نصوص الطوفان، أنظر: قاسم الشواف، ديوان الأساطير، الكتاب الثاني، الآلهة والبشر، تقديم أدونيس، دار الساق بيروت، ١٩٩٧، ص٢٦٢-٣٠٠.

وفي الكثير من شعره يكشف الشاعر عن افتتان عميق بالتراث. أنظر مثلاً قصيدة (حانة الكلب) من مجموعته (إذا كنت نائما في مركب نوح) ص ١٠٥-١١٦:

أحوم حول أسوار العالم حيث أسجل في دفتري
مواقع الثغرات بدقة
وأضيفها إلى الخارطة بالمسامير
أفكر بجبران بن خليل يسير في نيويورك
بشجاعة الحالمين،
بأبي فراس أسيراً في بلاد الروم
يخاطب (على بحر الطويل) الحمامة

وعندما أكاد أنسى العربية أغمض عينيَّ وأحلم

لاستحضر المعجم من الذاكرة. في رأسي

مركب نوح في بحر متلاطم من المخلوقات

تدوزن كل سمكة حراشفها...

....

وسط لساني

موسيقى ربع اللحن

بيات أصفهان سيكا همايون

الشرق يدندن على العود في آبار الجهة الغربية

٢٢ الخطيب التبريزي، شرح المعلقات العشر، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر المعاصر، بيروت، دمشق، ١٩٩٧، ص٢٢-٨١.

٢٣ يتطلب تحليل هذا الشبه بين النصين وقفة اطول من مجرد هذه الإشارة العابرة .

٢٤ سامي مهدي، نظرات جديدة في أدب العراق القديم، دار أزمنة، عمّان، ٢٠٠٧، ص٢٧.

٢٥ سركون بولص، الأول والتالي، ص٥٣.

٢٦ .سركون بولص، عظمة أخرى لكلب القبيلة، ٤١

iii

الملحق (١)

أنشودةُ المطر

بدر شاكر السياب

١) عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السَحَرْ
٢) أم شرفتانِ راحَ ينأى عنهما القمرْ
٣) عيناكِ حينَ تبسمان تورقُ الكروم
٤) وترقصُ الأضواءُ كالأقمارِ في نهرْ
٥) يرجّها المجذاف وهناً ساعةَ السَحَرْ
٦) كأنّما تنبضُ في غوريهما النجومْ
٧) وتغرقانِ في ضبابٍ من أسىً شفيفْ
٨) كالبحرِ سرَّح اليدين فوقه المساءْ
٩) دفءُ الشتاءِ فيه وارتعاشةُ الخريفْ
١٠) والموتُ، والميلادُ، والظلامُ، والضياءْ
١١) فتستفيقُ ملءَ روحي، رعشةُ البكاءْ
١٢) ونشوةٌ وحشيّةٌ تعانقُ السماءْ
١٣) كنشوةِ الطفلِ إذا خافَ من القمرْ !
١٤) كأنَّ أقواسَ السحابِ تشربُ الغيومْ
١٥) وقطرةً فقطرةً تذوبُ في المطرْ
١٦) وكركر الأطفالُ في عرائشِ الكرومْ
١٧) ودغدغت صمتَ العصافيرِ على الشجرْ
١٨) أنشودةُ المطر..

١٩) مطر..

٢٠) مطر..

٢١) تثاءبَ المساءُ والغيومُ ما تزالْ

٢٢) تسحُّ ما تسحُّ من دموعها الثقالْ

٢٣) كأنّ طفلاً باتَ يهذي قبلَ أن ينامْ:

٢٤) بأنَّ أمه — التي أفاق منذ عامْ

٢٥) ولم يجدها، ثمّ حين لجّ في السؤالْ

٢٦) قالوا له: "بعد غدٍ تعود.." —

٢٧) لا بدّ أن تعودْ

٢٨) وإن تهامس الرفاقُ أنها هناكْ

٢٩) في جانبِ التلّ تنامُ نومةَ اللحودْ

٣٠) تسفُّ من ترابها وتشربُ المطرْ

٣١) كأنّ صياداً حزيناً يجمعُ الشباكْ

٣٢) ويلعنُ المياه والقدرْ

٣٣) وينثرُ الغناء حيثُ يأفلُ القمرْ

٣٤) مطرْ..

٣٥) مطرْ..

٣٦) أتعلمينَ أيَّ حزنٍ يبعثُ المطر؟

٣٧)	وكيفَ تنشجُ المزاريبُ إذا انهمر ؟

٣٨)	وكيفَ يشعرُ الوحيدُ فيه بالضياع ؟

٣٩)	بلا انتهاءٍ — كالدم المُراقِ، كالجياعْ

٤٠)	كالحبِّ، كالأطفالِ، كالموتى — هو المطر !

٤١)	ومقلتاكِ بي تطيفان مع المطرْ

٤٢)	وعبر أمواج الخليج تمسحُ البروقْ

٤٣)	سواحلُ العراقِ بالنجومِ والمحارْ

٤٤)	كأنها تهمّ بالشروق

٤٥)	فيسحبُ الليلُ عليها من دمٍ دثارْ

٤٦)	أصيحُ بالخليجِ: " يا خليجْ

٤٧)	يا واهبَ اللؤلؤ، والمحار، والرّدى ! "

٤٨)	فيرجعُ الصدى

٤٩)	كأنّه النشيجْ:

٥٠)	" يا خليج

٥١)	يا واهب المحار والردى.. "

٥٢)	أكادُ أسمعُ العراق يذخرُ الرعودْ

٥٣)	ويخزنُ البروق في السهول والجبالْ

٥٤)	حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجالْ

٥٥) لم تترك الرّياح من ثمودْ

٥٦) في الوادِ من أثرْ

٥٧) أكادُ أسمعُ النخيلَ يشربُ المطرْ

٥٨) وأسمعُ القرى تئنُّ، والمهاجرينْ

٥٩) يصارعونَ بالمجاذيف وبالقلوعْ

٦٠) عواصفَ الخليجِ، والرعود، منشدينْ:

٦١) "مطر..

٦٢) مطر..

٦٣) مطر..

٦٤) وفي العراق جوعْ

٦٥) وينثر الغلال فيه موسم الحصادْ

٦٦) لتشبعَ الغربانُ والجرادْ

٦٧) وتطحن الشوان والحجرْ

٦٨) رحىً تدورُ في الحقول.. حولها بشرْ

٦٩) مطرْ..

٧٠) مطرْ..

٧١) مطرْ..

٧٢) وكم ذرفنا ليلةَ الرحيلِ من دموعْ

٧٣) ثمّ اعتللنا — خوفَ أن نُلام — بالمطرْ..

٧٤) مطر..

٧٥) مطر..

٧٦) ومنذُ أن كنا صغاراً: كانت السماءْ

٧٧) تغيمُ في الشتاءْ

٧٨) ويهطلُ المطرْ

٧٩) وكلُّ عامٍ — حينَ يعشبُ الثرى — نجوعُ

٨٠) ما مرّ عامٌ والعراق ليس فيه جوعْ

٨١) مطر..

٨٢) مطر..

٨٣) مطر..

٨٤) في كلّ قطرةٍ من المطرْ

٨٥) حمراءُ أو صفراءُ من أجنّة الزَهَرْ

٨٦) وكلّ دمعةٍ من الجياعِ والعراةْ

٨٧) وكلّ قطرةٍ تُراق من دمِ العبيدْ

٨٨) فهي ابتسامٌ في انتظارِ مبسمٍ جديدْ

٨٩) أو حلمةٌ توردت على فم الوليدْ

٩٠) في عالمِ الغد الفتيّ، واهبِ الحياةْ!

٩١) مطر..

٩٢) مطر..

٩٣) مطر..

٩٤) سيُعشبُ العراقُ بالمطر.. "

٩٥) أصيحُ بالخليج: "يا خليج..

٩٦) يا واهبَ اللؤلؤ، والمحار، والردى ! "

٩٧) فيرجعُ الصدى

٩٨) كأنّه النشيجْ:

٩٩) "يا خليجْ

١٠٠) يا واهب المحار والردى"

١٠١) وينثرُ الخليج من هباته الكثارْ

١٠٢) على الرمال، رغوه الأجاجَ، والمحارْ

١٠٣) وما تبقّى من عظام بائسٍ غريقْ

١٠٤) من المهاجرين ظلّ يشربُ الردى

١٠٥) من لجّة الخليج والقرارْ

١٠٦) وفي العراق ألفُ أفعى تشربُ الرحيقْ

١٠٧) من زهرةٍ يربّها الفراتُ بالندى

١٠٨) وأسمعُ الصدى

(١٠٩   يرنّ في الخليجْ

(١١٠   " مطر..

(١١١   مطر..

(١١٢   مطر..

(١١٣   في كلّ قطرةٍ من المطرْ

(١١٤   حمراءُ أو صفراءُ من أجنّة الزهرْ

(١١٥   وكلُّ دمعةٍ من الجياعِ والعراةْ

(١١٦   وكلُّ قطرةٍ تُراقُ من دمِ العبيدْ

(١١٧   فهي ابتسامٌ في انتظارِ مبسمٍ جديدْ

(١١٨   أو حلمةٌ تورّدت على فمِ الوليدْ

(١١٩   في عالمِ الغد الفتيّ، واهبِ الحياةْ"

(١٢٠   ويهطلُ المطر..

الملحق (٢)

شهود على الضفاف

سركون بولص

في البدء سمعنا الهدير..

في البدء

قبل أن نرى

عندما اصطكتْ ركب الجبال وانهارت

سدّة العالم الخفيّة:

جاء هادرًا

يحمل أبواب البيوت

جاء يحمل أشجارًا منزوعة من جذورها

أعشاش اللقالق والتوابيت

عربات وخيولاً

يحمل صندوق حارس تعلوه رايةٌ

دولاب عروس له ثلاث مرايا

قبل أن نرى المهد

قبل أن نرى

المهد يجري على الأمواج

والمرأة تسبح وراء المهد، عيناها

جديلتها الطافية

من يوقف العالم عن الانجراف

أو يسدّ من أجلنا باب القيامة، بأية صخرة؟

لا أحد..

من يعيد إلينا القامة التي تغيب

من يرفع المهد كالطائر من بين مخالب التنين

أو يوصل إليه الأم الغريقة؟

لا أحد...

رجل واحد ألقى بنفسه لاعنًا في التيار

تلقّاه النهر الهائج كأنه ذبيحة

صارع قليلاً، صاح مرة

واختفى...

هذا ما رأيناه في صباح الفيضان

نحن الشهود على الضفاف

المحتويات

i

مدخل

صدر للكاتب

شعر:

- لا شئ يحدث.. لا احد يجئ، ١٩٧٣.
- وطن لطيور الماء، ١٩٧٥.
- شجر العائلة، ١٩٧٩.
- فاكهة الماضي، ١٩٨٧.
- Poems، ١٩٨٨.
- ايام آدم، ط١ ، ١٩٩٣، ط٢، ٢٠٠٧
- الاعمال الشعرية، ١٩٩٨.
- ممالك ضائعة / ط١ ، ١٩٩٩، ط٢، ٢٠٠٤
- مختارات شعرية، ٢٠٠٥.
- سيد الوحشتين، ٢٠٠٦.
- هكذا قلت للريح، ٢٠٠٨.

دراسات نقدية:

- مملكة الغجر، ١٩٨١.

- دماء القصيدة الحديثة، ١٩٨٨.
- في حداثة النص الشعري، ط١، ١٩٩٠، ط٢، ٢٠٠٣
- الشعر والتلقي، ط١، ١٩٩٧، ط٢، ٢٠٠٢.
- الدلالة المرئية، ٢٠٠٢.
- قبيلة من الانهار، ط١، ٢٠٠٧، ط٢، ٢٠٠٨.
- ها هي الغابة فأين الاشجار؟، ٢٠٠٧.

إن الناقد الحق هو الذي يجتذبنا إلى ناره الخاصة، إلى لغتـه التي تبـدو مفتونة بذاتها أحياناً. يغرينا بالعيش معه، أو مرافقته في التحامه بالنصّ والاستمتاع بالعملية النقدية على أكثر من مستوى. ولعل أهم هـذه المستويات، مكابداته الجميلة للوصول إلى حقيقة النـص، إن كـان ثمـة حقيقة أصلاً، كما ان لغته الريانـة الثمـلة هي التي تجسـد مغـامراته مع النصّ من جانب، وتضمن لنا تلك اللذة اللغوية الكبرى من جانب آخر.







فضـاءات للنشـر والتـوزيـع والطبـاعـة

عمان - الأردن - تلفاكس: ٤٦٥٠٨٨٥ ٦ ٠٠٩٦٢

dar_fadaat@yahoo.com